سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد چهارم

ادبیات ـ ۴

سعید عبداللهی

سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد چهارم: ادبیات ــ ۴

سعید عبداللهی

سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد چهارم: ادبیات ــ ۴

سعید عبداللهی

انتشار بر روی اینترنت: تیر ۱۴۰۴

خانه ادریسیها
غزاله علیزاده

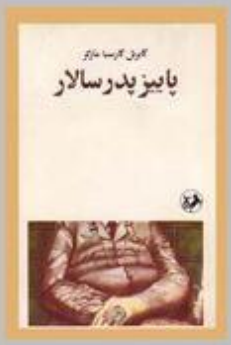
بابک

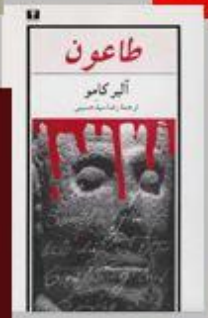
کوری
ژوزه ساراماگو

جنگ و صلح
ترجمهٔ سروش حبیبی

رئالیسم و ضدرئالیسم
در ادبیات

هدف ادبیات


پاییز پدرسالار


طاعون
آلبر کامو

چهار گزارش از
تذکرة الاولیاء عطار

نظری درباره‌ی زمان

قصهٔ نو انسان طراز نو

آنتون چخوف
هنر در یک زمانه

جامعه‌شناسی ادبیات
روبر اسکاربیت
ترجمه
دکتر مرتضی کتبی

عنوان‌نامه

چکیده‌ی مقدمه‌ی جلد سوم	س.ع.	۷
مقدمه‌ی جلد چهارم	س.ع.	۸
هدف ادبیات	ماکسیم گورکی	۱۳
بابک	جلال برگشاد	۲۱
جنگ و صلح	لئو تولستوی	۲۶
طاعون	آلبر کامو	۵۷
کوری	ژوزه ساراماگو	۷۳
خانهٔ ادریسی‌ها	غزاله علیزاده	۸۱
پاییز پدرسالار	گابریل گارسیا مارکز	۹۱
نظری دربارهٔ رمان	مارکی دوساد	۹۵
رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات	سیروس پرهام	۱۰۳
چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار	بابک احمدی	۱۵۷
قصهٔ نو، انسان طراز نو	آلن رب گری‌یه	۱۸۷
هنر درک زمانه	ج. توفستونوگنف / سرگئی زالیگین	۱۹۷
جامعه‌شناسی ادبیات	روبر اسکارپیت	۲۰۵

چکیده‌ی مقدمه‌ی جلد سوم

[با افزوده‌ها]

«یادداشت‌برداری» یا «فیش‌برداری»، روش مطالعه‌ی هدف‌مند است؛ ثمره‌یی برداشتن، میراثی را پاس داشتن و ارثیه‌یی را در خود و برای دیگران تکثیر کردن است. جاری کردن پیام‌های کتاب‌ها در رودخانه‌ی زمان است. رودخانه‌یی که ثمر دانش و تجربه‌ی بشری را همیشه و همه‌جا دم دست‌مان می‌نهد.

کتاب‌ها، صداها و واژه‌های به‌اشتراک گذاشته‌ی هزاران اندیشه و تجربه‌ی بالغ‌شده به دانش بشری و ستون‌های نگاه‌دارنده‌ی فرهنگ اقلیمی و جهانیِ هستند.

مجموعه‌ی «سلوک با کتاب» می‌خواهد به این پرسش پاسخ دهد که «کتابی را که می‌خوانید و صفحه‌ی آخر آن را می‌بندید، سرنوشت آن کتاب، حرف‌هایی که به شما گفت و ادامه‌ی ارتباط آن با شما چه می‌شوند؟»

گردش اصلیِ فکر من در شاهراه ادبیات به‌موازات تاریخ با همراهی شعر و فلسفه است. از همین چهار پنجره هم به دنیای سیاست نگاه می‌کنم. اگرچه سیاست دنیای بسیار وسیعی‌ست ولی دامنه و ژرفای انسانی آن در قیاس با ادبیات، شعر، فلسفه و موسیقی، مساحت و ارتفاعی بسیار ناچیز است؛ اما ما را از این «بسیار ناچیز» گریزی نیست، چرا که به آب و نان‌مان تنیده است.

این مجموعه یادداشت‌برداری شامل ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، فلسفه، سیاسی، زبان‌شناسی، شعر، نویسندگی و فرهنگ و هنر از حدود ۱۳۰ کتاب می‌شود.

مجموعه‌ی یادداشت‌برداری‌ها هدیه‌ای در راستای فرهنگ‌سازی بشری و نیز صرفه‌جوییِ وقت و انرژی برای مطالعه‌ی کتاب‌هاست.

مقدمه

[جلد چهارم]

تنها ادبیات آینه‌ی تمام‌نماست؛ روبه‌روی خودمان، روبه‌روی جامعه‌مان، روبه‌روی جهان‌مان.

ادبیات، شکافنده و شناساننده‌ی تفاوت‌های حجیم و عظیم تمایلات و افکار انسان‌ها و نتایج اجتماعیِ آن‌هاست. ادبیات، مادر هنرهاست؛ «هنر» که جامع‌ترین و رساترین معرف انسان و اشیاء است.

هرجه جهان و انسان و روزمره‌ها را تجربه می‌کنیم، بیشتر به ضرورت «ادبیات» برای تغییر اجتماعی و رشد فرهنگی می‌رسیم. روزمره‌ها شتابان می‌گذرند و انسان مدام به افق تغییر چشم دارد. روان‌شناسان ــ به‌خصوص در عصر ارتباطات ــ بسیار تلاش دارند رهنمودهای تغییر و سعادت ترویج کنند. انقلاب‌های سیاسی می‌خواهند تغییرات مطلوب‌شان را بر جامعه حاکم کنند.

باوجود این حجم از تلاش تقدیرآمیز برای بهبود شرایط اجتماعی و فرهنگی، شاهدیم که جهان و انسان عصر ما هنوز تراز نیازمندی‌های روحی و روانی و اجتماعی‌اش نیست و به مداری نسبی از استغنای مطلوب نرسیده است. فراتر از آرامش و غنای فردی، هنوز با جوامعی بحران‌زده مواجهیم که چالش و تلاطم را به درون خانه‌ها، ضمیرها و زندگی‌ها سوق می‌دهد.

نیتجه‌ی این اشاره‌ها و یادآوری‌ها این است که جامعه‌ی انسانی گرفتار کمبود «فرهنگ‌سازی» در مناسبات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. این فرهنگ‌سازی چگونه صورت می‌پذیرد؟

«اندیشیدن» یعنی خطر کردن. جامعه‌ی جهانی به‌طور عام و جامعه‌ی ما به‌طور خاص، پذیرش «خطر کردن» برای اندیشیدن را کم دارد. موانع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به‌شیوه‌های گوناگون ــ به‌ویژه از جانب کانون‌های قدرت و ثروت ــ نگذاشته‌اند «تفکر» و «فرهنگ» به جریان سیال حیات انسان اجتماعی تبدیل شود. این تبدیل یعنی خطر کردن با توسل به اندیشیدن، مانعی قوی از میلیون‌ها انسان اندیشمند را در برابر سلطه‌گریِ ایدئولوژیک، سیاسی و استثماری، رشد و گسترش می‌دهد.

«اندیشیدن» در راستای تربیت «تفکر» و «فرهنگ»، معبرهایی به‌نام ادبیات و فلسفه نیاز دارد؛ چرا که در میان تمام علوم لازمه‌ی زیست بشر، ادبیات و فلسفه، انسانی‌تر و انسان‌سازتر هستند.

ادبیات در قالب‌ها و موضوعاتی چون رمان، داستان، شعر، نقد ادبی، زبان‌شناسی و پل‌های ارتباطی‌اش با جامعه‌شناسی، فلسفه، موسیقی و سینما گسترده‌ترین رفت‌وآمد را با روح، روان، ضمیر و نهاد بشری برای «فرهنگ‌سازی» دارد؛ فرهنگ‌سازی برای شناخت مفهوم آزادی، برابری، عدالت، نفی استثمار و رشد کیفیِ مناسبات انسانی در حیطه‌های فردی و اجتماعی.

ادبیات از وجود و اندیشه‌ی انسان‌ها و تجربه‌های زندگانی برمی‌آید، آنگاه مفهوم انسان و تاریخ و جامعه را می‌شناساند و گسترده‌ترین دانش‌ها را برای شکوفاییِ استعدادها و تغییرات اجتماعی و سیاسی می‌افشاند، می‌آموزد، می‌پرورد.

ادبیات با رمان، داستان، شعر، نقد و سینما ما را به شناخت انسانیت‌مان دعوت می‌کند. این دعوت در معبر شناخت جامعه و شرکت در تغییر آن تکامل می‌یابد. شناختی که با حضور اجتماعی مدام صیقل می‌خورد، پالایش می‌یابد، غنی و ژرف می‌شود، در ژرفا ریشه‌ها می‌دواند، دوباره به اجتماع بازمی‌گردد و شاخ و برگ می‌گستراند. این‌گونه، جامعه‌ی بشری فرهنگ‌مند می‌شود؛ آنگاه سلطه‌گری، استبداد، استثمار، جهل، فقر و تباهی، مدام عقب‌نشینی می‌کنند و فرهنگ انسانی و فرهنگ آزادی، متضمن بازگشت‌ناپذیری‌اند.

در مجموعه‌ی جلد چهارم «سلوک با کتاب»، کارکردهای گوناگون ادبیات در قالب چندین رمان، نقد و نظر ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات، خلاصه‌نویسی شده است. به‌روال سه جلد قبلی، گزین‌جمله‌های تأمل‌برانگیز و گاه نشانی‌دهنده‌ی تجربه‌های تلخ و شیرین تاریخ، زینت‌بخش یادداشت‌برداری‌ها هستند.

در یادداشت از رمان‌ها، سیر حوادث رمان مد نظر نبوده است. هر رمانی سوای توالیِ حوادث و توصیف‌ها، جوهر خود را در مضامین معناساز حوادث و گفت‌وگوها ارائه می‌نماید. یادداشت‌برداری‌ها معرف این مضامین‌اند.

به شاعران، رمان‌نویسان، داستان‌نویسان و به دوست‌داران نقد ادبی پیشنهاد می‌شود یادداشت‌ها از کتاب *«رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات»*[ص ۱۰۳] را با حوصله و بادقت بخوانند. در کم‌تر کتاب نقد ادبی سراغ دارم که حکایت تاریخیِ «هنر برای هنر» و مفهوم «رئالیسم» سوای معنی لغوی و تداعیِ ساده‌ی آن، با جزئیات و نمونه‌ها تشریح شده باشد.

آشنایی با «*جامعه‌شناسی ادبیات*»[ص ۲۰۵] ضرورت شناخت نویسندگان به جزئیات رابطه‌ی متقابل‌شان با جامعه و مخاطبان است.

امید است این مجموعه توانسته باشد مطالعه‌ی چکیده‌ی سیزده کتاب در یک کتاب را برای شما ممکن کرده باشد. امید است این مجموعه توانسته باشد در شناساندن اهمیت نقش ادبیات برای فرهنگ‌سازی پیرامون آزادی، اختیار، انتخاب، برابری و عدالت اجتماعی گام برداشته باشد.

محتوای جلد پنجم این مجموعه در انتهای کتاب معرفی شده است.

رسم‌الخط هر یادداشت‌برداری بر اساس رسم‌الخط همان کتاب است.

س.ع.

۲۱ تیر ۱۴۰۴

یادداشت‌برداری از کتاب

هدف ادبیات

نوشته: ماکسیم گورکی

برگردان: م. هـ شفیعی‌ها

انتشارات بابک، چاپ سوم، تیر ۱۳۵۴، ۳۴ صفحه

[عنوان دوم کتاب: **ملاقات**

[برگردان: افسر صدارت

انتشارات مرجان، چاپ نهم، مهر ۱۳۵۶]

یادداشت‌برداری: مهر ۱۳۹۳

ماکسیم گورکی هنگام خروج از یک جلسه‌ی قصه‌خوانی در یک شب سرد زمستانی، ناگهان در مسیر بازگشت به خانه‌اش، به مردی برمی‌خورد که لحظات خوش‌آیند گورکی از استقبال قصه‌خوانی‌اش را متلاطم می‌کند و زیر سؤال می‌برد.

گورکی این شخص را کوچک‌اندام، با چهره‌یی ناخوشایند، شخصیتی جذاب و سخنوری خیره‌کننده توصیف می‌کند. در مسیر تا پارک بخ‌بندان مسکو، گورکی با رگبار پرسش‌ها و بازخواست‌های پیاپی مواجه می‌شود: ادبیات چیست؟ تو از ادبیات چه می‌دانی؟

بخش عمده‌ی کتاب به گفت‌وگو میان گورکی و همراه ناخوانده‌اش اختصاص دارد. البته گورکی ساکت و شنونده و توصیف‌کننده است؛ با این‌حال شکی نیست که تمام کتاب محصول خلاقیت هنری ــ ادبی ــ اجتماعی و حضور ذهن پرتجربه‌ی ماکسیم گورکی است.

این داستان کوتاه در دهه‌ی ۵۰، طی سه سال به چاپ نهم رسید. بعد از انقلاب ۱۳۵۷ یکی از پرفروش‌ترین کتاب‌ها با تجدید چاپ پیاپی شد

س.ع.

در زندگی هیچ‌چیزی مهم‌تر و کنجکاوانه‌تر از انگیزهٔ فعالیت انسانی نیست. ص ۱۰

بگویید ببینم منظور ادبیات چیست؟ شما که خدمتگذار ادب و ادبیات هستید، باید این را بدانید. ص ۱۱

هدف ادبیات این است که به انسان کمک کند تا خود را بشناسد و ایمان به خودش را تقویت کند، میل به حقیقت و مبارزه با پستی‌ها را در وجود مردم توسعه دهد، بتواند صفات نیک آن‌ها را بیابد، در روح آن‌ها عفت، غرور و شهامت را بیدار کرده با آن‌ها کاری کند تا مردمی نجیب، بهروز و قوی شده، بتوانند حیات خود را با روح زیبایی ملهم سازند. نظر من این است. بدیهی است که کامل نیست، فقط طرحی است... شما با هر چیزی که ممکن است به زندگانی جان تازه‌ای ببخشد آن را تکمیل نمایید. ص ۱۲

حالا به‌نظر می‌آید که ما طالب رؤیاها و افکار زیبا، خواهان آرزوها و شگفتی‌هایی شده‌ایم؛ زیرا زندگانی‌ای که ما درست کرده‌ایم فاقد زیبایی، ملال‌آور و تیره است! آن واقعیتی را که زمانی می‌خواستیم با شور و هیجان فراوان بسازیم، ما را درهم‌شکسته و خرد نموده است...چه می‌شود کرد؟ ممکن است انسان به‌یاری تخیل و تصور، برای مدت محدودی از زمین دل برگیرد؛ به آسمان‌ها

پرواز نماید و از نو به جایگاه از دست دادهٔ خود و به مقامی که از دست داده است نگاه کند؛ این‌طور نیست؟ برای این‌که انسان حالا دیگر سلطان روی زمین نیست بلکه بردهٔ زندگی است و با سر فرود آوردن در مقابل حقایق، غرور خاصهٔ اشرف مخلوقات بودن خود را از دست داده است. مگر نه؟ از حقایقی که خود درست کرده، نتیجه‌گیری می‌کند و به خود می‌گوید: این قانون تغییرناپذیر است! هنگام پیروی از این قانون، توجه ندارد که در راه آزاد و خلاقهٔ زندگی خود، در راه مبارزه برای این حق که بتواند سنت‌های کهنه را درهم‌شکند و چیزهای نوینی ایجاد کند، سدی نهاده است. و دیگر او مبارزه نمی‌کند، بلکه فقط خود را با آن سازش می‌دهد... به‌خاطر چه باید مبارزه کند؟ صص ۱۷ و ۱۸

تو نویسنده‌ای و هزاران نفر آثارت را می‌خوانند. بگو ببینم که مبشر چه رسالتی برای مردم هستی؟ آیا فکر کرده‌ای که حق داری به مردم چیزی بیاموزی؟ ص ۲۰

آیا حق دارم این آرمان‌ها و مفاهیمی را که خود من با آن‌ها تربیت شده، غالباً هم بدان‌ها عمل نمی‌کنم، تبلیغ نمایم؟ ص ۲۱

گفتار تو دربارهٔ عشق و حقیقت، ساختگی و ریاکارانه است. چنین به‌نظر می‌رسد که هنگام گفتار دربارهٔ این موضوع، به خودت فشار می‌آوری. تو مثل ماه با نور دیگری پرتوافشانی می‌کنی. نورت غم‌انگیز و مبهم است! سایه‌های زیادی تولید می‌کند ولی حرارتش خیلی ناچیز است و هیچ‌کس را گرم نمی‌کند. تو گداتر از آن هستی که بتوانی واقعاً چیز با ارزشی به مردم بدهی و آن‌چه را هم که می‌دهی نه به‌خاطر لذت بی‌اندازای است که از مستغنی ساختن زندگانی با افکار

و کلمات زیبا می‌بری بلکه خیلی بیش از همه برای این است که حقیقت تصادفی وجود خودت را تا درجهٔ پدیدهٔ لازمی برای مردم بالا ببری. به این علت چیزی می‌دهی تا بتوانی در ازاء آن بیشتر از زندگانی و مردم بستانی. تو گداتر از آن هستی که بتوانی هدیه‌ای بدهی. رباخوار ساده‌ای هستی که تجربیات ناچیزت را در برابر بهر« توجه به خودت به مرابحه می‌گذاری. صص ۲۲ و ۲۳

شما چه مزیتی بر این مردم عادی و تیره‌روز دارید که با چنان بی‌رحمی و خرده‌گیری، تصویرشان می‌کنید و به‌خاطر غلبهٔ نیکی بر بدی، خود را پیامبر و واعظ آن‌ها می‌دانید و افشاکنندهٔ گناهان‌شان می‌شمارید؟ ص ۲۴

من که همهٔ چیزهایی را که تو و امثال تو می‌نویسند بادقت می‌خوانم، از تو می‌پرسم به چه منظوری می‌نویسید؟ و شما هم که زیاد می نویسید، آیا میل دارید در مردم احساسات نیکی را بیدار کنید؟ اما با کلمات سرد و سست که نمی‌توانید این کار را انجام دهید. ص ۲۵

پس چه وقت می‌خواهید دربارهٔ سرگشتگی روح و لزوم احیاء آن صحبت کنید؟ پس کو دعوت به خلاقیت زندگانی؟ کجاست دروس شهامت و کلمات نشاط‌بخشی که الهام‌دهنده‌ی روح باشند؟ ص ۲۵

برای کسی که خوشبختانه بر کلمات مسلط است، بس ننگین و شرم‌آور است که به ضعف خود در برابر زندگی و این‌که نمی‌تواند برتر از آن باشد، اعتراف کند. اگر هم‌سطح زندگی هستی، اگر نمی‌توانی با نیروی ابداع، نمونه‌هایی که در زندگی نیست ولی برای آموختن لازم است، ایجاد کنی، کار تو چه ارزشی دارد؟ و چگونه خود را مستحق داشتن عنوان نویسندگی می‌دانی؟ ص ۲۶

معلوم نیست چرا همیشه می‌بینم که انسان هر قدر پاک‌تر و روحاً شریف‌تر است، به‌همان اندازه نیروی او کم‌تر و بیمارتر و زندگانی او دشوارتر است. درنتیجه، جز تنهایی و غم سهم دیگری ندارد. ولی همان‌قدر که غم زندگانیِ بهتر در او زیاد است، به‌همان اندازه قدرت ایجاد آن در او کم است. آیا درماندگی و زندگی رقت‌بار او برای این نیست که با گفته‌هایی که مشوق روح او است، به‌موقع به او کمک نشده است؟ صص ۲۶ و ۲۷

اگر حق گفتار با مردم را به خود می‌دهی باید یا به معایب و نقایص آن‌ها نفرتی شدید نشان دهی یا به‌خاطر آلام و دردهایشان، باطناً عشق عظیمی در خود نسبت به آن‌ها احساس کنی. حالا که پرتوی از این احساسات به درون تو نتابیده، پس فروتن باش و قبل از این‌که حرفی بزنی، خیلی بیندیش.

ص ۲۸

آیا خود شما مفهوم زندگی را آن‌قدر درک می‌کنید که بتوانید برای دیگران آن را روشن سازید؟ آیا احتیاجات زمان خود را می‌فهمید و آینده را پیش‌بینی می‌کنید؟ برای بیدار کردن انسانی که بر اثر پستی زندگانی، فاسد شده، روحاً سقوط کرده است، چه می‌توانید بگویید؟ او دچار انحطاط روحی شده، علاقهٔ او به زندگی خیلی کم شده و میل به زندگانیِ شایسته در او رو به اتمام است، می‌خواهد اصلاً مثل خوک زندگی کند. صص ۲۸ و ۲۹

بوی پوسیدگی از زندگی به مشام می‌رسد، دل‌ها از جبن و فرومایگی آکنده است، سستی و تنبلی، خردها را از کار بازداشته و دست‌ها را با رشته‌های نرمی

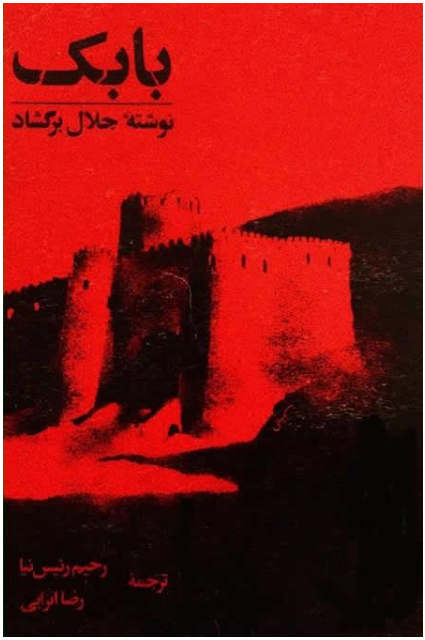
به‌هم بسته است. شما در این بی‌نظمی و هرج و مرج و زبونی چه می‌آورید؟ ص ۲۹

فقط آن کسی ممکن است در مقابل وجدان خود نلرزد که خود را در زره دروغ و وقاحت و بی‌شرمی پوشانده باشد. ص ۳۱

نباید برای خوشبختی کوشش کرد. احتیاجی به خوشبختی نیست! معنای زندگی در خوشبختی نیست و رضامندی از خود، انسان را ارضا نمی‌کند، زیرا بدون شک، مقام انسان خیلی والاتر از این‌هاست. *مفهوم واقعی زندگی در زیبایی و نیروی تلاش به سوی هدف است و هستی در هر لحظه باید هدفی بس عالی داشته باشد.* ص ۳۲

چه مردم زیادی در دنیا بوده‌اند و تا چه اندازه آثار کمی از خود به‌یادگار گذارده‌اند! چرا باید این‌طور باشد؟ ص ۳۲

مردم با این‌که گاه‌گاهی ما را از تبه‌کاری‌ها و فساد فکری خود دچار حیرت می‌کنند، ولی همیشه به محبت و کوشش دائم و پیگیر برای غذای سالم و تازهٔ روحی نیازمندند...آیا می‌توانی مردم را دوست بداری ؟ ص ۳۳



یادداشت‌برداری از رمان

بـابک

نوشته: جلال برگشاد

برگردان: رحیم رئیس‌نیا ـ رضا انزابی

یادداشت‌برداری: تیر ۱۳۹۳

تک‌عبارت‌های توصیفی

ـ راضی نمی‌شود آب از دستش بچکد.
ـ حاتم عصر خود بودن...
ـ هرچه ثروتمندتر می‌شود، چشمش تنگ‌تر و کیسه‌اش گشادتر می‌شود.
ـ مال خسیس وقتی از زیر خاک درمی‌آید که خودش زیر خاک برود.
ـ گویی قفل از خزانه خلیفه برداشته‌اند...
ـ میمون برای به‌دست آوردن یک گلابی، هزار پشتک وارو می‌زند.
ـ شخصیت کاذب را پوشش رذالت و پستی‌های خویش ساختن...
ـ جعفر برمکی: من خوشبختی را در کاخ‌ها نیافتم...
ـ قصر طلا ـ آن برکهٔ زلال عشق و آسایش ـ اینک به ماندابی بویناک بدل شده بود...
ـ ایمان داشتن به معجزهٔ موسیقی...
ـ فیثاغورث حکیم بزرگ یونانی، هفت دستگاه موسیقی را از روی هفت برج آسمان بنیاد گذاشته و بر آن شرح و تفسیر مفصل نوشته است.
ـ بی‌خردی است که عمر اشخاص را از سال‌های حیات حساب می‌کنند، منِ هر کس، همان است که خود را آن‌چنان احساس می‌کند.
ـ کاه توی پوشمان کرده بودند...

ـ هزاران سال خواهیم خوابید، اینک گاه بیداری است...

ـ این‌جا مدفن هزار و یک خاطرهٔ خوش و ناخوش بود...

ـ به‌جای آن‌که زاغ باشی و سیصد سال عمر کنی، بهتر که شاهین باشی و سه سال زندگی کنی... شرف و آزادی، بزرگ‌ترین سعادت‌هاست...می‌ارزد که به قیمت هستی و حیات، به دست آری...

ـ پرنده در جولانگاه خود گرسنه نمی‌ماند، آن‌جا وطن اوست...

ـ هارون الرشید: نوزادان خرمی را نیز زنده نگذارید: چنان کنید که نام خرمی از صفحهٔ تاریخ سترده شود!

ـ دستیابی بر مرده‌ریگ...

ـ اسب، ای نجیب رهوار / دل با من دار!

ـ عطایای دور از انتظار بخشیدن...

ـ داد از جهل، فریاد از ناآگاهی!

ـ او هم‌چنان زبان می‌ریخت...

ـ دریغ که طوفان جنگ‌ها، شمع دانش و تمدن را خاموش می‌کند.

ـ فرمانروایی که شمشیر را بر هوش و تدبیر ترجیح بدهد، سرانجام در وضع مضحکی فرومی‌رود...

ـ با چوپان گریه کردن و با گرگ، دنبه خوردن...

ـ چون درختان سرسخت، در صحراها ریشه دواندن...

ـ آتش گرامی‌تر از اجاق است...

ـ باد به بروت انداختن...

ـ پیروزی بی‌شکوه.
ـ خرده‌پاهای بی‌سر و پا علیه فرادستان با نام و نشان...
ـ آن که از میهن دفاع می‌کند، توان بی‌پایانی دارد.
ـ خیرخواهی غرض‌آلود، عین بدخواهی است؛ نفرت‌انگیز است.

ـ هرگز به کسانی که در کاخ‌های مجلل و ظاهراً اسرارآمیز زندگی می‌کنند رشک نبرید. آن‌ها در دریای موج‌خیز و طوفان‌زا با کشتی پوسیده، به صید ماهی می‌روند. ممکن است بخت یارشان باشد، اما بسا که با تخته پاره‌های کشتی خود، به ژرفای دریا فروروند. ص ۱۱
ـ عشق اصیل، تنها از آن زنان است. (گی دو موپاسان) ص ۲۰
ـ دانه‌ای که می‌خواهد بروید، سنگ را شکافته، خود را به منظر آفتاب می‌رساند. ص ٤٦
ـ ماندن در سوراخ اژدها، از زیستن در دربار آسان‌تر است. ص ۵۳
ـ از دریایی که طوفان ظلمت می‌وزد، بخار انتقام برمی‌خیزد. (مثل هندی) ص ٦٤
ـ مرد دادور، خستگی و بی‌خوابی چشمانش را بر زین اسب می‌گیرد. صدای سم اسبان در گوش او، دل‌انگیزتر از نغمهٔ موسیقی عشق است. ص ۱۰۸
ـ شمشیر مرد، بهترین یار و حامی اوست. (ضرب‌المثل قدیمی) ص ۱۵۸
ـ آن کس را که بر خویشتن فرمان براند، چه نیازی است که به تاجداران عالم حسد ورزد؟ ص ۱۹۳

ـ عواطف اصیل و انسانی، چون شادی و اندوه و لذت و اضطراب به من بدهید تا با آنها جهانی مالامال از پاکی و اخلاق برای شما بسازم. ص ۲۰۸

ـ آن‌جا که خردمندان نباشند، نابخردان میدان‌داری می‌کنند. ص ۲۳۲

ـ پیروزی همواره درگرو ایمان به نیروی خویشتن خویش است. (فویر باخ) ص ۲۵۸

ـ اندر بلای سخت پدید آید

فضل و بزرگمردی و سالاری (رودکی) ص ۲۷۲

ـ قطره‌ای از مرکب فرمانروا، کار اردویی را می‌کند. ص ۳۰۶

ـ هیچ نعمتی با ارزش‌تر ا زآزادی نیست. انسان‌های شریف آن را برای همگان می‌خواهند و افراد حقیر و پست، تنها برای خود. ص ۳۱۳

ـ آن کس که می‌تواند بی‌احساس وحشت، به آینده بنگرد، بی‌باک‌ترین انسان‌هاست. ص ۳۱۶

ـ آن کسی که برای وطن خود و انسان‌ها اثری ارزنده بر جای نهد، نمی‌میرد؛ جاودانه است. ص ۳۳۳

ـ یک روز آزاد بودن، بِه که چهل سال برده بودن. (بابک خرم‌دین) ص ۳۴۸

ـ آن که پای از سرِ نخوت ننهادی بر خاک

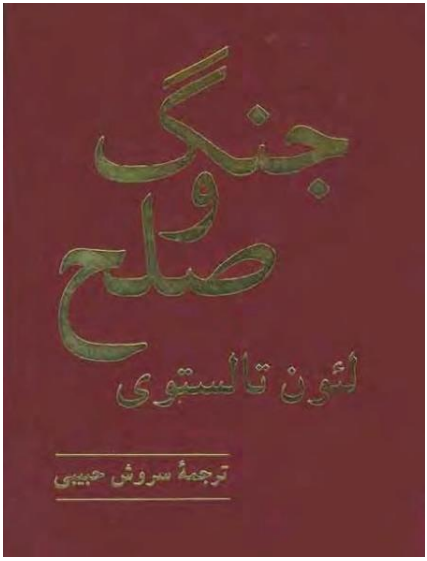
عاقبت خاک شد و خلق بر او می‌گذرد (سعدی) ص ۳۵۵

ـ یک روز از زندگی دانشمند، بر یک عمر در نادانی زیستن شرف دارد. ص ۳۷۲

ـ اگر به‌خاطر غروب آفتاب اشک بریزی و در سوگ نشینی، از تماشای ستارگان درخشان و آسمان زیبا بی‌بهره خواهی ماند. (مثل هندی) ص ۴۱۸

ـ بدرود ای آرزوگاه آزادگان، ای بلندآشیان عقاب‌های سرفراز، بدرود! بدرود ای «بـذ»، بوسه‌گاه نخستین پرنده‌ی سپیده‌دمان، ای قلب تپندهٔ خرمیان، ای قبله‌گاه رنج‌دیدگان و برابری‌جویان، بدرود! بدرود ای سرچشمهٔ آب‌هایی که دشت‌های تشنه را آبیاری می‌کند، ای نشستنگاه ابرهای باران‌زا. ای جولانگه تندرها، ای بـذ سرفراز، ای بذ آسمان‌سای، بدرود! بدرود ای چشم امید جاویدان شهرک، ای زادگاه آذر، ای یادگار ما به آیندگان، ای سترگ‌ترین خط و گواه جانفشانی‌ها در رزم‌های ما... ص ۴۵۷

ـ لحظه‌هایی هست که انسان یک دنیا گفتنی دارد. در آن لحظه، گفتنی‌ها از دل آدمی سرریز می‌شوند و یک جا بر زبان می‌آیند. زبان، یارای آن‌همه گفتنی و گفتنی را نمی‌آورد. زبان به سخن نمی‌گردد. در این هنگام، نگاه به یاری زبان می‌آید. چشم کار زبان را بر عهده می‌گیرد. نگاه سخن می‌گوید. با یک نگاه، گفتنی‌ها گفته می‌شود. ص ۴۶۹



یادداشت‌برداری از رمان

جنگ و صلح

[دوره‌ی چهار جلدی]

نوشته: لئو تولستوی

برگردان: سروش حبیبی

انشارات نیلوفر ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۸۵

یادداشت‌برداری: زمستان ۱۳۹۷

مقدمه

تولستوی در جنگ و صلح از نگارش داستان زندگی خصوصی افراد به شرح و روایت جنبش‌های ارتش‌ها و ملت‌ها می‌رسد و مسیر حرکت امواج عظیم انسانی را توصیف می‌کند که ارادهٔ میلیون‌ها نفر در آن مستحیل شده و بر آن اثر گذاشته است.

جنگ و صلح را شعر روح روس دانسته‌اند که به‌صورت حماسه‌ای رنگین سروده شده است. اندیشهٔ سرودن این حماسه از سال ۱۸۶۲ تولستوی را به خود مجذوب و مشغول می کند. ص ۹

تولستوی مردی تندرست و نیرومند است اما اعصابی سخت حساس دارد. از شور شدید زندگی جوشان است، ولی میان عقاید طبقاتی و گرایش‌های اجتماعی زمان درگیر است...جسم او برای جانش زندانی تنگ است. نبوغش در کالبدی جای گرفته است که هیچ نشانی از اندیشمندی و نویسندگی و هنر ندارد. اما در این تن، نگاهش درخشان و سخت است و چون فولاد، گویی به آنی به کاوش در ژرفای وجود مخاطب نفوذ می‌کند. نگاهی که در برابر آن هیچ‌کس یارای دروغ‌پردازی ندارد. نگاه تیزی که ذهن همه را به امانت حفظ می‌کند...حافظهٔ

حیرت‌آورش منبع سرشار خوش‌سخنی در مجالس است...موسیقی‌شناس و موسیقی‌دان است: «موسیقی بر من اثری هراس‌انگیز دارد. این موسیقی از من چه می‌خواهد؟». صص ۹ و ۱۰

تولستوی در سال ۱۸۶۲ در نهایت نیرومندی و تندرستی می‌بیند که همه از برگزاری جشن پنجاهمین سالگرد پیروزی بزرگ ارتش روسیه بر ناپلئون صحبت می‌کنند. همان پیروزی سال ۱۸۱۲ که درباره‌اش تحقیق‌ها کرده و کتاب‌ها و مقاله‌ها نوشته‌اند. تولستوی که از جوانی به جنگ اندیشیده و خود در جنگ کریمه شرکت کرده است، گرفتار این بحث می‌شود. شوق آموزشی او فرومی‌نشیند، تربیت کودکان رعایایش را رها می‌کند، بعد هم مدرسه‌اش تعطیل و انتشار مجلهٔ تربیتی‌اش متوقف می‌شود.

تولستوی به جهان ادب بازمی‌گردد. به کتابخانه‌ها می‌رود، بایگانی خانوادگی را بررسی می‌کند، خاطرات شخصی و یادداشت‌های گذشته را بازمی‌خواند و به خاطرات پدر همسرش از جنگ میهنی سال ۱۸۱۲ گوش می‌سپارد. با شاهدان عینی جنگ ــ به‌ویژه نظامیان ــ گفتگو می‌کند. گزارش‌های دیپلمات‌ها و کتاب‌ها و نامه‌ها و مقالات و داستان‌های مربوط به این دوران را می‌خواند و مدام یادداشت برمی‌دارد.

در اکتبر سال ۱۸۶۳ به دوست و دختر عمویش الکساندرین می‌نویسد: «من از وضع یک سال پیش در حیرتم. من حالا با تمام وجودم نویسنده‌ام و با چنان شوقی می‌اندیشم و می‌نویسم که هرگز در خود ندیده‌ام...از وضع فعلی که عرصه‌ای

پهناور در برابرم گشوده است راضی‌ام. هرگز نیروهای فکری و حتی اخلاقی‌ام چنین آزاد و تا به این اندازه آمادهٔ کار نبوده است. کار در برابر من است: نوشتن داستانی دربارهٔ سال‌های ۲۰ ــ ۱۸۱۰ که مرا سخت مجذوب کرده است». صص ۱۳ و ۱۴

تولستوی در اندیشهٔ ترسیم تابلوی زندگی یک دوران است...مشاهدهٔ جامعهٔ معاصر برای نگارش وقایعی که پنجاه سال پیش روی داده است کافی نیست. سفرها می‌کند تا شرح جزئیاتی را مستقیماً از زبان شاهدان عینی بشنود و گاهی سواره سراسر صحنهٔ نبرد «بارادینو» را بررسی می‌کند...گفته‌اند که «بینوایان» اثر ویکتور هوگو در این مرحله الهام‌بخش او بوده است...مدام کار می‌کند، می‌خواند، به کار املاک خود رسیدگی می‌کند و پیوسته می‌خواند و می‌نویسد. همسرش سوفیای ادب‌شناس و مشوق و پشتیبان او روزهای بی‌درپی نوشته‌هایش را به‌قصد اصلاح نکته‌ای یا عبارتی به‌دقت مرور و بعد پاکنویس می‌کند و تصحیح‌شده‌ها را باز از سر می‌گیرد. تولستوی روزی به دوستی می‌نویسد: «به‌راستی چه سخت است که انسان پیوسته فکر کند و در نظر آورد که شخصیت‌های در حال شکل‌گیری، عاقبت به چه صورتی درخواهند آمد یا اثر پردامنه‌ای که انسان در کار پدید آوردن آن است به کجا خواهد انجامید. در نظر آوردن این‌همه امکان گوناگون در پرداخت شخصیت و انتخاب یکی از میان میلیون، بی‌نهایت دشوار است.» سرانجام در سال ۱۸۶۵ از اندیشهٔ سرودن داستانی تاریخی ـ فلسفی بسیار شادمان است و می‌گوید: «درست شد، حالا فقط باید

نوشته‌هایم را تصحیح و تکمیل کنم.» می‌داند که شعر روح روس و زندگی خصوصی و نظامی روسیه را در فاصلهٔ ۱۸۰۵ تا ۱۸۲۰ خواهد سرود. ص ۱۵

صد صفحهٔ اول با دقتی چون‌وچراناپذیر و طعنی درخور، توخالی بودن جامعهٔ اشراف روسیه را بازمی‌نماید. در خلال گفتگوهای پوک و تشریفاتی ضیافت‌ها و لابه‌لای بیان اندیشه‌ها و مطامع مسکین نجبا و جنب‌وجوش خوشباشان و نوشخواران احتمال جنگ نیز مطرح می‌شود و صورت‌ها به‌تدریج جان می‌گیرند و در ذهن خواننده می‌نشینند. ص ۱۷

نگاه موشکاف تولستوی هم‌چون آفتاب بر پاکان و ناپاکان یک‌سان باریک می‌شود...از بدن گلرنگ نوزادی به پوست فرسودهٔ اسبی درمانده می‌لغزد و زیر این نگاه نافذ، امپراتور از اعتباری بیش از یک آدم عادی برخوردار نیست و اهمیت انسان بیش از سگی که به دنبالش می‌دود نیست...او از فنون نویسندگی بیش از همه بر صحت و دقت مشاهده ارج می‌نهد و آن را چنان به‌روشنی بیان می‌کند که خواننده حیرت‌زده دنیایی را درمی‌یابد بسیار عمیق‌تر و واقعی‌تر از دنیای اطرافش. تولستوی به‌جای این‌که ما را به ماورای طبیعت بکشاند، طبیعت را به ما نزدیک می‌کند...خواننده در برابر هنر تولستوی معقول و هوشیار می‌ماند. بی‌خستگی و گام‌به‌گام با راهنماییِ دست ناپیدا و توانای هنرمند به قله‌ها صعود می‌کند و با هر گام، افق دیدش وسعت می‌گیرد. ص ۲۳

تولستوی سراینده‌ای روشن‌بین است. همان‌طور که خودش عقیده دارد هنرش در این است که حجاب پیرایه را کنار بزند و با زدودن زواید، حداقل تصویری را

حفظ کند که تماس مستقیم میان هنرمند و خواننده را ممکن سازد...او خواننده را با متن پیوند می‌دهد و خود کنار می‌رود. در این تکاپوی پی‌گیر و پویا تابلویی می‌سازد که گفته‌اند تا زبان روسی باقی است، آن هم باقی خواهد ماند. ص ۲۴

نگارش جنگ و صلح هفت سال طول کشیده و کتاب هفت بار بازنویسی شده است...کتاب ابتدا با نام «۱۸۰۵» و به رسم آن زمان، به‌صورت پاورقی در مجلهٔ ادبی «پیک روس» انتشار می‌یابد و با اقبال بسیار خوانندگان روبه‌رو می‌شود. سال ۱۸۶۷ سه جلد به‌صورت کتاب منتشر می‌شود. در بهار ۱۸۶۸ جلد چهارم هم چاپ می‌شود و سرانجام نام کتاب به «جنگ و صلح» تغییر می‌یابد. ص ۲۴

تولستوی در سال ۱۸۶۸ به پاگادن[Pagadon] دوست تاریخ‌دان خود می‌نویسد: «اندیشه‌های من در خصوص حدود آزادی انسان و دریافتم از تاریخ، بدعتی ناگهانی نیست. این اندیشه‌ها حاصل کار و تلاش فکری تمام عمر من است. جزئی از جهان‌بینی من است که خدا می‌داند به چه قیمتی پرورده و پرداخته شده و چه شیرین‌کامی و آرامشی برایم فراهم آورده‌اند. با این‌همه می‌دانم که مردم به صحنه‌های هیجان‌انگیزی که شرح گفتار یا اعمال فلان دوشیزه است توجه بیشتری می‌کنند، زیرا درک این چیزها برایشان آسان‌تر است و کسی به اصل کار من نخواهد پرداخت.» ص ۲۶

مردم فارغ از جدال منتقدان جنگ و صلح، کتاب را می‌خرند و می‌خوانند و دست‌به‌دست می‌گردانند و به دوست و آشنا توصیه می‌کنند که بخوانند. کتاب جنگ و صلح طی سال‌های آزگار مدام نایاب شده و باز به چاپ رسیده است.

نامه‌های بسیار درخصوص آن رد و بدل می‌شود و بحث‌های متنوع درمی‌گیرد. می‌گویند که تمام مردم روسیه آن را خوانده‌اند. ص ۲۸

ایران زندیه(حبیبی)

***

آیا به‌راستی در این دور و زمانه کسی که اندکی احساس در دل داشته باشد می‌تواند آسوده‌خاطر بماند؟ ص ۳۲

برخی زن‌ها به‌ویژه مادرانی هستند که چون فکری در سرشان جای گرفت، تا وقتی منظورشان برآورده نشود از پای نمی‌نشینند. ص ۴۶

دلقلک‌بازی تاجگذاری! این بازی که مردم آرزوهاشان را به آقای بوئوناپارته عرضه می‌دارند و آقای بوئوناپارته هم بر تخت نشسته آرزوهای ملت‌ها را برآورده می‌سازد! الحق که فوق‌العاده است. نه، آخر فکرش را بکنید، آدم دیوانه می‌شود. انگار خلق خدا همهٔ شعورشان را از دست داده‌اند! ص ۴۷

صلح پایدار ممکن هست، منتها نه از راه تعادل سیاسی... ص ۵۴

اگر همه از سر اعتقاد می‌جنگیدند اصلاً جنگی درنمی‌گرفت...و چه عالی بود اگر چنین می‌بود. ص ۵۵

لیزا: نمی‌فهمم، جداً نمی‌توانم بفهمم چرا مردها نمی‌توانند بی‌جنگ و جدال زندگی کنند. چرا ما زن‌ها هیچ چیز نمی‌خواهیم و به هیچ‌چیز احتیاج نداریم؟ می‌بینید مردها چقدر خودخواهند؟ خودش خدا می‌داند به‌دنبال چه هوس‌هایی می‌رود و مرا تک‌وتنها در ده زندانی می‌کند. صص ۵۶ و ۵۷

آه، عزیزم! پول. چه غصه‌ها در این دنیا برای پول بر دل‌ها سنگینی می‌کند! ص ۹۴

نباید در این دنیا انتظار پاداش داشت. در این دنیا نه شرافت وجود دارد نه عدالت. در این دنیا باید شریر و مزور بود...بگذار تا هنوز فرصتی هست، شاید یک شبانه‌روز، شاید هم فقط یک ساعت، از روی عقل حرف بزنیم. ص ۱۱۵

دیدن مردان ارجمند، گرچه تلخ باشد، مفید است، اسباب اعتلای روح است. ص ۱۲۸

خلق خدا قوانین منجی خود که عشق و چشم‌پوشی و اجتناب از تعدی و آزار را تعلیم داده از یاد برده و سرآمدی در فنون کشتار را بزرگ‌ترین نشان شایستگی و لیاقت خود شناخته‌اند. ص ۱۳۶

اشخاصی که اهل تأمل بر اعمال خود هستند معمولاً هنگام عزیمت به سفر یا دیگرگونی روال زندگی عادی، شاهد تغییری جدی و شگرفت در اندیشه‌های خویش‌اند. در این دقایق، گذشته را باز می‌سنجند و در جزئیات طرح آیند ه باریک می‌شوند. ص ۱۴۷

می‌بینی رفیق، ما تا وقتی عاشق نیستیم در خوابیم. خاک قبرستانیم...اما عاشق که شدیم... پاک می‌شویم، مثل صبح اول خلقت... ص ۱۸۰

تک‌عبارت‌های توصیفی

راه دور، شب تار...به عشق رخ یار...خوش است و هموار....

اشکش در آستین است...

بلندی‌های سنجش‌ناپذیر
در روح او گنجینهٔ تازه‌ای کشف می‌کرد...

چنان‌که همیشه در مورد زن‌های تنهایی که مدتی دراز از مصاحبت مردها محروم بوده‌اند صادق است، زن‌های خانهٔ پرنس نیکلا آندره‌یویچ با پیدا شدن آناتول، هر سه یک‌سان احساس کرده بودند که زندگی‌شان تا آن زمان زندگی نبوده است. توان تفکر و بینش و احساس‌شان به لحظه‌ای ده برابر شده بود و زندگی‌شان که تا آن زمان گفتی در تاریکی گذشته بود ناگهان با پرتوی تازه و پرمعنی روشن شده بود. ص ۲۹۷

همان‌گونه که نتیجهٔ حرکات پیچیدهٔ چرخ‌ها و قرقره‌های گوناگون و متعدد در ساختار ساعت جز حرکت آهسته و موزون عقربهٔ نشان‌دهندهٔ وقت نیست، حاصل اعمال پیچیدهٔ این یک‌صد و شصت‌هزار نفوس فرانسوی و روس نتیجهٔ این‌همه سوداها، خواهش‌ها، پشیمانی‌ها و رنج‌ها و خواری‌ها، حاصل این تیزگامی‌های غرور و آوارهای وحشت و تندجوشی‌های وجد این مردم جز شکست در جنگ استرلیس که به جنگ سه جهانجو معروف شده است نبود: جابه‌جایی عقربهٔ تاریخ جهان بر ساعت صفحهٔ تاریخ انسان. ص ۳۳۶

از این گذشته در برابر بینش سختی‌ستا و شاهواری که ضعف ناشی از خونریزی و تحمل رنج و انتظار مرگ عاجل در او فراخوانده بود، همه‌چیز در نظرش سخت بیهوده و کم‌ارج می‌آمد. در چشمان بناپارت می‌نگریست و به بی‌ارجی جلال و حقارت حیات که هیچ‌کس را به مفهوم آن راه نبود و نیز، بیشتر

از آن، به ابتذال مرگ که زندگان از درک معنی و توضیح آن عاجز بودند می‌اندیشید. ص ۳۷۹

پرنس آندره‌ی به این شمایل مقدس که خواهرش با آن‌همه احساس و اخلاص به گردن او آویخته بود نگاهی انداخت و با خود گفت: چه خوب بود که همه‌چیز همان‌قدر که پرنسس ماریا گمان می‌کند روشن و ساده می‌بود. چه خوب بود که انسان می‌دانست که در این جهان برای جستن یاری و دلداری به کجا پناه ببرد و پس از مرگ، در خاک در انتظار چه باشد. ای کاش در این لحظه می‌توانستم بگویم «خداوندا رحم کن!» زهی سعادت و آرامش! اما آخر سر نیاز به کدام آستان بگذارم؟ در پیشگاه قدرتی در پردهٔ ابهام پنهان و در فراسوی ادارک ما ناپیدا که نه‌تنها نمی‌توانم به آن پناه ببرم و با آن راز دل بگویم بلکه حتی نمی‌توانم آن را با کلمات کل بیکران یا «هیچ» وصف کنم، یا به همین خدایی که این‌جا روی سینه دارم و پرنسس ماریا در این گردن‌آویز دوخته است؟ هیچ‌چیز، هیچ‌چیز حقیقت ندارد مگر ناچیزیِ آن‌چه ذهن مرا به آن راهی هست و عظمت آن‌چه درک‌ناپذیر اما از همه‌چیز خطیرتر است. ص ۳۸۰

انجام این‌همه کار نیک چه آسان است و چه کم تلاش می‌خواهد و ما چه کم در بند کمک کردن به هم‌نوعان خود هستیم! ص ۴۸۳

آدم‌های نیک‌نهاد که در این سنت قدرت مطلق تربیت شده‌اند، به‌مرور زمان زودخشم و سنگدل و ستمگر می‌شوند و گرچه خود به این دگرگونی آگاهند،

نمی‌توانند خودداری کنند و پیوسته بیشتر بدبخت و بیشتر تلخکام می‌شوند. ص ۴۹۱

خون را از رگ‌های آدم‌ها بیرون بکش و آب در آن‌ها جاری کن؛ آن‌وقت دیگر جنگی درنخواهد گرفت. ص ۵۰۰

درخت بلوطی کنار راه قامت برافراشته بود. شاید ده برابر سن درختان غانی را داشت که جنگل از آن پر بود. قطر آن ده‌برابر و بلندیش دوبرابر هر یک از آن‌ها می‌شد و پیرامونش از دو بغلوار تجاوز می‌کرد، با شاخه‌های آشکارا از دیرباز شکسته و پوست چاک‌چاک و زخم‌های کهنهٔ خزه‌پوش، با دست‌های بی‌قواره و انگشتان ناقرینه و پرقوز و گره و از همه‌سو گسترده‌اش، به غول کهن‌سال و بدهیبت و خشمگینی می‌مانست که میان درختان غان خندان ایستاده و با تحقیر بر آن‌ها می‌نگریست. تنها او بود که نمی‌خواست با افسون دلربایی بهار اغوا شود. نه خریدار بهار بود و نه چشم دیدن خورشید را داشت.

مثل این بود که می‌گفت: بهار و عشق و نیک‌بختی! چطور از این نیرنگ احمق‌ْفریب و بی‌معنی و پیوسته مکرر سیر نمی‌شوید! همه‌اش همان داستان هر سال است و سراسر فریب و داستان است. چه بهاری؟ چه آفتابی؟ تماشا کنید آن کاج‌های خشکیدهٔ مرده را که همیشه همان‌اند و هیچ عوض نمی‌شوند! مرا ببینید که انگشتان شکسته و پارهٔ پوست خود را از هر جایم که بیرون آمده باشند از پشتم

یا پک و پهلویم می‌گشایم و از هرجا که سر درآورند و هرقدر هم که ببالند بر من اثری ندارند. نه به امیدهای شما دل می‌بندم و نه نیرنگ‌هاتان بر من کارگر است.

پرنس آندره‌ی با خود می‌گفت: بله، حق دارد، هزار بار حق دارد. بگذار دیگران، جوانان، هر سال از نو به این شبه‌بشارت عقل ببازند ولی ما زندگی را می‌شناسیم، هرچند دور ما به پایان رسیده است. با مشاهدهٔ این درخت، فکر و خیالی تازه و آکنده از نومیدی در ذهنش بیدار شد که در عین غم‌انگیزی، خاطرش را می‌آسود. طی این سفر، سراسرِ زندگی خود را در اندیشه بازپیمود و به همان نتیجهٔ بی‌امید ولی آرام‌بخش گذشته رسید؛ به این نتیجه که نباید به هیچ کار تازه‌ای دست بزند و باید عمر خود را در عین احتراز از بدی و اجتناب از آشفتگی طی کند و هیچ آرزویی در دل نپرورد. ص ۵۲۹

برخاست و به پای پنجره رفت تا آن را باز کند. پنجره‌پوش‌ها را که گشود و مهتاب که گفتی مدتی دراز پشت پنجره در کمین مانده بود، همچون سیلی بندشکسته اتاق را فراگرفت. ص ۵۳۱

پی‌یر برای اولین‌بار از گوناگونگی بی‌نهایت وسیع ذهن آدمیزاد حیرت کرد. دانست که هیچ حقیقتی در ذهن دو نفر یکسان جلوه نمی‌کند. حتی آن گروه از اعضا که به‌ظاهر طرفدار او بودند هر یک گفته‌های او را به‌طریق خود درمی‌یافتند و آن‌ها را به‌قالب ذهن خویش می‌فشردند یا به‌خواهش دل خود تغییر می‌دادند، چنان‌که پی‌یر نمی‌توانست آن‌ها را بپذیرد، زیرا قصد اصلی‌اش آن بود که

اندیشه‌های خود را درست به‌صورتی که در ذهن داشت به دیگران منتقل کند. ص ۵۴۸

همه‌شان تلاش می‌کنند، رنج می‌برند، جان خود و روح جاوید خود را به فساد می‌کشند تا نعمتی را به‌دست آورند که لحظه‌ای بیش نمی‌پاید. ما نه‌فقط این معنی را می‌دانیم، بلکه مسیح به این جهان خاکی آمد و به ما گفت که این زندگی آنی بیش نیست و برای آزمودن ماست؛ با این‌همه سخت به آن آویخته‌ایم و گمان می‌کنیم که سعادت را فقط در آن خواهیم یافت. پرنسس ماریا با خود می‌گفت که چطور است که هیچ‌کس این را نمی فهمد؟ ص ۶۰۷

کار دل که فرمایشی نیست. جایی که عشق...در میان است احساس دلم برای من از همه‌چیز بالاتر و نیرومندتر است. ص ۶۴۴

چشمهٔ کرمش برای هیچ خرجی خشک نبود. ص ۶۶۸

هنگامی که به این راه و این باشگاه وارد شدند، مو و دندان داشتند و هنگامی که از آن بیرون آمدند، نه مویی برایشان مانده بود، نه دندانی. ص ۶۶۸

توصیف طبیعت در پیوند و گره‌خورده‌گی با عواطف و فکر آدمی:

هوا سخت سرد و شفاف بود. بر فراز خیابان‌های کثیف و نیم‌تاریک و بام‌های تیره، آسمانی سیاه و پرستاره گسترده بود. فقط با نگاه کردن به این آسمان بود که حقارت ننگین امور این جهانی را در پیش بلندی روح خود احساس می‌کرد. وقتی به میدان آربات رسید گسترهٔ عظیم آسمان تاریک پرستاره در پیش چشمانش

گشوده شد. تقریباً در وسط این آسمان بر فراز بولوار «پرچیستی ینسکی» ستارهٔ دنباله‌دار درشت سال ۱۸۱۲ دیده می‌شد که گفتی گردی از ستاره‌های ریز دورش پاشیده بودند و با نورسفید و دم دراز و رو به بالا و نزدیکی‌اش به زمین، از دیگر ستارگان دورتر به نظر می‌رسید؛ همان ستارهٔ دنباله‌داری که می‌گفتند از نزول بلاهای خوفناک و پایان دنیا خبر آورده است. ص ۷۴۳

اجتناب‌پذیر بودن هیولای جنگ برای انسان‌ها:

جنگ پدیده ای است که با خرد انسانی و با طبیعت او سازگار نیست. میلیون‌ها آدم نسبت به هم به‌اندازه‌ای شرارت ورزیدند و دروغ گفتند و یکدیگر را فریب دادند و به هم خیانت کردند، به قدری به اموال هم دستبرد زدند و سندهای جعلی ساختند و اسکناس‌های تقلبی منتشر کردند و جهان را سوختند و آدم کشتند و غارت کردند و مرتکب همه‌گونه جنایات شدند که شرح آن‌ها از آن‌چه طی یک قرن در بایگانی‌های تمامی دادگاه‌های جهان ثبت شده است تجاوز می‌کند. تازه در آن زمان کسانی که مرتکب این جنایات می‌شدند، کارهای خود را جنایت نمی‌شمردند.

چه چیز باعث بروز این وقایع غریب شد؟ علل وقوع جنگ چه بود؟ تاریخ‌نویسان با یقینی ساده‌لوحانه علل آن را رعایت نکردن نظام برقرار در قارهٔ سلطه‌جویی ناپلئون، سختگیری الکساندر، خطاهای دیپلمات‌ها و از این دست می‌دانند.

برای ما ناظران امروزی که تاریخ‌نویس نیستیم و سودای پژوهش، گمراهمان نمی‌کند و درنتیجه، صفای عقل سالم‌مان کدورت نگرفته است، علل این رویداد از حد شمار بیرون است. ص ۷۵۱

جنگ فقط به آن علت روی داد که بایست روی داده باشد. میلیون‌ها آدم بایست احساس انسانی و خردمندی خود را انکار کنند و از غرب به شرق آیند و خون همنوعان خود را بریزند، همان‌گونه که چند قرن پیش از آن، خیل عظیم انسان‌هایی دیگر از شرق به کشتار همنوعان خود به غرب آمده بودند. ص ۷۵۳

در وقایع تاریخی، بزرگ‌شمردگان فقط برچسب‌هایی هستند که نام خود را بر وقایع می‌چسبانند و همانند برچسب، کم‌تر از هر کس با خود رویداد رابطه دارند. هر یک از اعمال آن‌ها که به گمان خودشان به‌اختیار صورت گرفته است در ساخت تاریخ، آزادانه نبوده است بلکه با سیر کلی تاریخ مربوط بوده است. ص ۷۵۵

هر که را خدا بخواهد هلاک کند، نابخردش می‌کند. ـ ضرب‌المثل چینی

وجود این‌گونه آدم‌ها در دستگاه دولت به‌همان اندازه لازم است که وجود گرگ در طبیعت. ص ۷۶۶

بخشایش، فضیلتی زنانه است. ص ۷۸۲

در جنگ نباید فرصت را همراه تفکر از دست داد و نقشه‌ها را سنجاق‌کاری کرد. باید جسورانه جنگید و ملالت و کسالت را با تیزاب جنگ از سر نظامیان زدود. ص ۷۸۶

نسبت دادن نبوغ به بعضی جهان‌گشایان به آن است که قدرت و جلال بسیار به آن‌ها داده شده است. جبونان قدرت را می‌ستایند و سبب صفتی را که دارندهٔ قدرت فاقد آن است، به او نسبت می‌دهند و آن را نبوغ می‌نامند. ص ۷۹۶

یک سردار توانا نه‌تنها به نبوغ و خصال برجسته نیازی ندارد، بلکه به‌عکس، لازم است که از فضایل انسانی مثل قابلیت عشق و احساس شعر و توان تردید که وسیلهٔ کاوش و تفکر فیلسوفان است، بی‌بهره باشد. باید آدمی کوتاه‌بین باشد و سخت معتقد به اینکه هر چه می‌کند اهمیت بسیار دارد. بدون چنین اعتقادی، شکیبِ تمام کردن کاری را نخواهد داشت. فقط در این‌صورت سرداری جسور خواهد بود. خدا نخواهد که چنین شخصی به‌راستی به صفاتی انسانی آراسته باشد و کسی را دوست بدارد یا بر کسی دل بسوزاند یا دربارهٔ خوب و بد امور و عدل و ستم بیندیشد. چه جای تعجب است که نظریهٔ غیر واقعی نبوغ را از قدیم برای خوشامد چنین اشخاصی پرداخته باشند، زیرا این اشخاص صورت مجسم قدرتند. پیروزی یا شکست در نبرد کار آن‌ها نیست، کار کسانی است که گمنامند و در صف خدمت می‌کنند، می‌ترسند و فریاد می‌زنند «صفوفمان در هم شکست، فرار کنید!» یا جسور و پرشورند و حنجره می‌درند که «هورا! به پیش!» و فقط در کنار همین گمنامان است که می‌توانی خدمت کنی و اطمینان داشته باشی که مفیدی! ص ۷۹۶ و ۷۹۷

قطعات:

ـ رمندگی و نرمی‌ناپذیری

ـ کار توش‌فرسای جسمانی

ـ سرت را بریده‌اند و تو غصه زلف‌هایت را می‌خوری؟ ــ ضرب‌المثل روسی

ـ محتسب درونش، درِ هرگونه شادی را سخت بر او می‌بست. ص ۸۱۲

سرنوشت تغییرناپذیر عاملان امور چنین است: هر قدر که بر نردبان مراتب اجتماعی بالاتر باشند، کمتر آزادند. ص ۸۴۳

بیش از سی سال بود که همهٔ علایق زندگی آلپاتیچ تنها در حصار امیال اربابش محدود بود و او هرگز از این حصار درنمی‌گذشت. نه‌فقط به آن‌چه به اوامر پرنس مربوط نبود توجهی نمی‌کرد، بلکه چنین چیزهایی اصلاً برایش وجود نداشتند. ص ۸۵۶

نه باروت، بلکه مخترعان باروت تکلیف جنگ را یکسره خواهند کرد. ص ۸۷۲

هیچ‌چیز پرزورتر از این دو سرباز نیست: صبر و گذشت زمان! این دوتا از عهدهٔ هر دشمنی برمی‌آیند. ص ۹۱۶

ذکاوت یعنی توان تنظیم و طبقه‌بندی رویدادها و نتیجه‌گیری از آن‌ها. ص ۹۱۷

در بند آن نبود که بداند چرا می‌خواهد فداکاری کند، بلکه نفس فداکاری برایش شادی ناشناخته‌ای در بر داشت. ص ۹۲۶

پیشینیان باستانی ما افسانه‌های حماسی برایمان باقی گذاشته‌اند که در آن‌ها توجه تاریخ یکسر بر قهرمانان متمرکز است و ما هنوز نمی‌توانیم به این حقیقت خو بگیریم که در عصر انسانی ما، این‌گونه تاریخ از معنا خالی است. ص ۹۲۸

جنگ، ناز و نوازش و مبادله تمجید و تعارف نیست، بلکه پلیدترین و زشت‌ترین کارهاست. باید این را دانست و جنگ‌بازی را کنار گذاشت. این کار ناگزیر و هولناک را باید سخت گرفت و به‌جد به آن پرداخت. مسأله اینجاست که باید کار را از دروغ پیراست. حال آن‌که امروز جنگ، سرگرمی خوشایند بیکارگان و سبک‌مغزان است. نظامیان، بلندپایه‌ترین و معتبرترین طبقات جامعه‌اند. اما جنگ چیست؟ برای موفقیت در کار جنگ چه لازم است؟ اخلاق در جامعه جنگیان بر چه بنیاد است؟ در کار جنگ هدف، آدمکشی است و سلاح آن جاسوسی و خیانت و تشویق خیانت و سیاه‌روز کردن مردم و غارت اموال آنها و دزدی برای سیرکردن شکم سربازان و فریبکاری و دروغ‌پردازی. این‌ها در قاموس جنگ، حیلهٔ حرب و تدبیر جنگی نام می‌گیرد. اخلاق نظامیان آزادی‌کشی است که انضباط نامیده می‌شود و تن‌آسایی، جهل، بی‌فرهنگی، سنگدلی، فساد و می‌گساری. با همهٔ این احوال، نظامیان محترم‌ترین و آبرومندترین طبقه جامعه‌اند. پادشاهان، همه اونیفورم نظامی به تن می‌کنند و هر که بیش از دیگران آدم بکشد، پاداش و افتخار بیشتری نصیب می‌برد. به قصد کشتن یکدیگر، نظیر آن‌چه فردا روی خواهد داد، درهم می‌آویزند و در کشتار و ناقص کردن یکدیگر از هم پیشی می‌جویند، ده‌ها هزار آدم را از زندگی یا تندرستی محروم می‌کنند، بعد مراسم

دعا و شکرگزاری برپا می‌کنند که خدا توفیق‌شان داده که آدم‌های بیشتری بکشند و عدهٔ کشته‌شدگان را بیش از آن‌چه هست اعلام کنند، ندای پیروزی سرمی‌دهند و مدعی افتخار بسیار می‌شوند به این حساب که هرچه بیشتر آدم کشته باشند لیاقت بیشتری دارند. ص ۹۵۴

دارم به چیزهایی پی می‌برم که نباید. آدمیزاد نباید به درخت معرفت و تمیز خوبی و بدی نزدیک شود و از میوهٔ آن بچشد. ص ۹۵۴

ظاهراً آن دنیا هم ارباب‌ها آقا هستند؛ پابرهنه‌ها ول معطل‌اند! ص ۹۹۵

احساس افسوسی عمیق و پرشور و عشقی انسانی در دل سرشار از نیکبختیش جوشید. به گریه افتاد. با سینه‌ای سرشار از عشق به همهٔ انسان‌ها، بر گمراهی‌های آن‌ها و بر خود و کجروی‌های خود می‌گریست:

همدردی، عشق به برادران، به آن‌ها که ما را دوست دارند و آن‌ها که به ما کینه می‌ورزند؛ عشق به دشمنان، بله، عشقی که خدا برای دنیا به ما تعلیم می‌دهد؛ همان که پرنسس ماریا می‌کوشید به من بیاموزد و من نمی‌فهمیدم؛ عشق بود که دست کشیدن از زندگی را برایم تلخ می‌کرد؛ عشق بود که اگر زنده می‌ماندم به آن پناه می‌بردم؛ اما دیگر دیر شده است. می‌دانم که دیر شده است! ص ۹۹۸

دربارهٔ ناپلئون:

ناپلئون همیشه از تماشای اجساد زخمیان و کشتگان لذت می‌برد؛ چرا که در آن‌ها (به گمان خود) نشان قدرت روحی خویش را می‌دید.

تنها در آن ساعت و آن روز نبود که چراغ وجدان و خردمندی این مردی که بار جور این جنگ را بیش از دیگران بر دوش داشت، تاریکی گرفت، بلکه تا پایان عمر نیز هرگز نتوانست به معنی خوبی و حقیقت و زیبایی و نیز معنی کارهایش پی ببرد؛ زیرا کارهایش بیش از آن با مفهوم خوبی و حقیقت متضاد و از هر آن‌چه انسانی است دور بود که بتواند معنی آن‌ها را بفهمد. او نمی‌توانست کارهای خود را که نیمی از جهانیان می‌ستودند انکار کند، پس ناگزیر بود که از خوبی و حقیقت و ارزش‌های انسانی روی بگرداند.

دست تقدیر او را برای نقش غم‌انگیز دژخیم خلق‌ها معین کرده بود و او خود گمان می‌کرد که هدفی جز نیکبختی و شادمانی ملت‌ها ندارد و می‌تواند سرنوشت میلیون‌ها انسان را به‌ارادهٔ خود هدایت و از طریق اعمال زور به آن‌ها خدمت کند. صص ۹۹۸ و ۹۹۹ و ۱۰۰۰

توصیف حاصل جنگ:

چند ده هزار نفر آدم در حالت‌های مختلف با اونیفورم‌های گوناگون در میدان نبرد، در مزارع، مراتع و اراضی بر خاک افتاده بودند. در سراسر میدانی که چند ساعت پیش سرنیزه‌ها در پرتو خورشید خندان صبحگاهی می‌درخشیدند و دود و دمهٔ توپ‌ها گل‌های پنبه می‌کاشتند و همه‌جا نشاط و زیبایی بود، حالا رطوبت و دود چادری تیره بر آن گسترده بود و گند ترشیدگی و خون و شوره در هوا بود. ابرهای بارانی فراز آمدند و نم‌نم باران آغاز شد و برکشتگان و زخمیان و

بر بی‌رمقان و از وحشت خودباختگان و مرددماندگان می‌بارید. گفتی می‌گفت بس است! ای مردم! دست از کشتار بکشید، به خود آیید و ببینید چه می‌کنید! ص ۱۰۰۱

پیوستگیِ مطلق حرکت برای ذهن آدمی درک‌ناشدنی است. درک قوانین هر حرکتی فقط زمانی برای ذهن ما میسر است که ذهن بتواند آن حرکت را با هر واحدی که خواست بسنجد و آن را بررسی کند، اما همین تقسیم دلخواه حرکت پیوسته به واحدهای غیر پیوسته، منشأ قسمت عمدهٔ گمراهی‌های ذهن آدمی است. ص ۱۰۰۵

فقط با برگزیدن واحدی بی‌نهایت کوچک برای پژوهش (دیفرانسیل تاریخ) یعنی تمایلاتی که بتوان آن‌ها را یکدست شمرد و با دست یافتن به فن انتگرال‌گیری یعنی جمع کردن همه مقادیر بی‌نهایت کوچک می‌توانیم امیدوار باشیم که به قوانین حاکم بر تاریخ دست یابیم.

طی پانزده سال اول قرن نوزدهم، جابه‌جایی جمعیت عظیمی در اروپا صورت می‌گیرد که از هر جهت بی‌سابقه است. مردم بسیاری کار عادی خود را می‌گذرانند و شتابان از یک سوی اروپا به سوی دیگر آن می‌روند، غارت می‌کنند، می‌کشند، کشته می‌شوند، احساس پیروزی می‌کنند، شکست می‌خورند، نومید می‌شوند و جریان زندگی چند سالی دیگرگون می‌شود. این خود نمایندهٔ حرکت شتابنده‌ای است که سرعت آن در آغاز افزایش می‌یابد و بعد کند می شود. انسان

اندیشمند می‌پرسد که علت این حرکت چه بود و بر اساس چه قوانینی پدید آمد؟ ص ۱۰۰۶

برای بررسی قوانین ناظر بر تاریخ باید موضوع مشاهدهٔ خود را کاملاً عوض کنیم و سلاطین و وزرا و ژنرال‌ها را آسوده بگذاریم و عوامل یکدست و بی‌نهایت کوچکی را که بر توده مردم حاکمند، بررسی کنیم. هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که انسان تا چه اندازه می‌تواند از این راه به قوانین تاریخ دست یابد، اما مسلم است که کشف آن قوانین جز از این راه ممکن نیست و نیز مسلم است که ذهن آدمی هنوز یک‌میلیونیم کوششی را که تاریخ‌نویسان برای توصیف کارهای سلاطین و سپه‌سالاران و وزرا و تشریح اندیشه‌هایی که کارهای این‌ها در ذهن‌شان القا کرده است، در این راه به‌کار نبرده است. ص ۱۰۰۸

سر من خوب یا بد، باید سرور خود باشد. ص ۱۰۱۳

در عرصهٔ تزویر، سبک‌مغزان هوشمندان را فریب می‌دهند. ص ۱۰۲۱

این آوا در گوش او می‌گفت: جنگ دشوارترین شکل تسلیم آزادی انسان‌ها در برابر قوانین است. ص ۱۰۲۹

کلام بر زبان آمده، قیمت نقره دارد و سخن ناگفته، ارزش طلا. انسان تا از مرگ می‌ترسد صاحب هیچ‌چیز نمی‌تواند باشد و هر که از مرگ نهراسد، همه‌چیز از آن اوست. اگر رنج نمی‌بود، انسان حدود خویش را نمی‌شناخت و راهی به شناخت خود نمی‌یافت. ص ۱۰۲۹

هر مدیر و فرمانداری در دوران آرامش و دور از اغتشاش، گمان می‌کند که چرخ زندگی مردمی که ادارهٔ امورشان به‌دست او سپرده شده است، فقط به‌نیروی او می‌چرخد. همین آگاهی به ضرورت وجودش، بزرگ‌ترین پاداش زحمات و تلاش‌های اوست. پیداست تا زمانی که دریای تاریخ، آرام است، حاکم ـ آب‌شناس با قایقی نااستوار، خود را با دیرکی به کشتی کوه‌پیکر ملت بند کرده، پیش می‌رود و می‌پندارد که اوست که کشتی بزرگی را که خود به آن متکی است حرکت می‌دهد. اما وقتی طوفانی برخیزد و دریا متلاطم گردد و کشتی دستخوش امواج شود، دیگر گمراه ماندن و خود را اسیر وهم داشتن ممکن نیست. کشتی به حرکت پرتوان و مستقل خود ادامه می‌دهد و دیرک آب‌شناس دیگر به آن نمی‌رسد و مدیر هادی، به‌ناگاه از مقام مدیریت و سرچشمگیِ قدرت، به سطح شخصی ناچیز و ضعیف و بی‌فایده فرومی‌افتد. صص ۱۰۷۸ و ۱۰۷۹

از وقتی که دنیا دنیاست و مردم یکدیگر را می‌کُشند، هرگز کسی هم‌نوع خود را نکشته یا جنایتی روا نداشته است که خود را با همین اندیشه تسلّی نداده باشد؛ و این دستاویز مصالح عمومی است. بله، مصلحت دیگران.

انسانی که عنان اندیشه را به دست شهوت رها نکرده باشد، این مصلحت را نمی‌شناسد، اما کسی که مرتکب جنایتی می‌شود، همیشه به‌درستی می‌داند که خیر دیگران در چیست. ص ۱۰۸۴

ثروت، قدرت و زندگی و همهٔ آن‌چه که مردم با کوشش بسیار در تحصیل آن می‌کوشند و در حفظ آن تلاش می‌کنند، اگر ارزشی داشته باشد فقط در لذتی است که با چشم پوشیدن از آن‌ها نصیب انسان می‌شود. ص ۱۰۹۳

در زمینهٔ رویدادهای تاریخی، تحریمِ چشیدن از میوهٔ درخت معرفت آشکارتر از همه‌جا جلوه می‌کند. فقط تلاش ناآگاه‌هاست که میوه‌ای مفید می‌آورد. کسی که در رویدادی تاریخی نقشی به‌عهده دارد، به معنی آن پی نمی‌برد و اگر برای فهمیدن آن تلاش کند، به بلای بی‌بری مبتلا می‌گردد. ص ۱۱۴۰

صبر و مرور زمان، سرداران توانای من هستند. ص ۱۲۳۴

انسان هنگامی که در راه است، همیشه هدفی برای حرکت خود می‌اندیشد. باید ارض موعودی در نظر آورد تا همت پیمودن راه در دل پدید آید. ص ۱۲۳۸

جایی که مفهومی بزرگ در میان آمد، برای معیارهای خوبی و بدی جایی باقی نمی‌ماند. آن‌چه بزرگ است ممکن نیست بد باشد. هیچ پلیدی نیست که به مردی بزرگ چسبیدنی باشد. به ذهن هیچ‌کس نخواهد رسید که بزرگ دانستن چیزی که با معیارهای خوبی و بدی قابل سنجش نباشد، اقراری است به ناچیزی و حقارت بی‌نهایت خود ما. صص ۱۲۸۶ و ۱۲۸۷

زخم روحی که از شکستگی آیینه ضمیر انسانی پدید می‌آید گرچه ممکن است شگفت به‌نظر آید، درست مثل زخم جسمانی رفته‌رفته التیام می‌یابد. زخم عمیق بدنی، چون التیام یافت، به‌نظر می‌رسد که لبه‌هایش به‌هم آمده و جوش

خورده است. زخم روحی نیز مانند جسمانی از درون و با شور جوش‌دهندهٔ زندگی بهبود می‌یابد. ص ۱۲۹۹

هوا صاف و سرما سنگ‌شکاف. ص ۱۳۰۷

نمونه‌ای از توصیف احساس ضمیر:

سراپا توجه بود. یک کلمه یا یک ارتعاش آوای او را ناشنیده نمی‌گذاشت. کوچک‌ترین لرزش عضلات صورت یا حرکات ناچیز دست یا سر او از دیده‌اش پنهان نمی‌ماند. سخنان او را هنوز به‌تمامی ادا نشده، از هوا می‌قاپید و راست در دل گشادهٔ خود جا می‌داد و معنای پنهان آن‌چه را که در جان او در کار بود، به‌حدس درمی‌یافت. ص ۱۳۴۲

تأمل و درک مفاهیم:

اگر مانند تاریخ‌نویسان قبول کنیم که مردان بزرگ، انسانیت را به جانب هدف‌های معینی مثلاً بزرگی روسیه یا فرانسه یا تعادل قوا در اروپا یا اشاعهٔ اندیشه‌های انقلابی یا پیشرفت عمومی یا هر هدف دیگری پیش می‌برند، در آن صورت نمی‌توان رویدادهای تاریخ را بدون پذیرفتن تصادف و نبوغ توضیح داد. اگر هدف جنگ‌های اروپا در آغاز قرن حاضر بزرگی روسیه بود، این هدف بی‌وقوع همه جنگ‌های پیشین و اشغال سرزمین‌های دیگر تحقق‌یافتنی بود. اگر هدف، بزرگی فرانسه بود، بی‌انقلاب و برقراری امپراتوری نیز شدنی بود. اگر

هدف انتشار اندیشه بود، با نشر کتب بهتر صورت‌گرفتنی بود تا با قشون‌کشی و به‌کار بردن توپ و تفنگ. اگر هدف پیشبرد تمدن بود، به‌سادگی می‌شود نشان داد که راه‌های دیگری مؤثرتر از کشتن مردم و آتش زدن اموال‌شان برای انتشار تمدن وجود دارد.

چرا کارها به این شکل و نه به شکلی دیگر صورت گرفت؟ برای این‌که همین‌طور صورت گرفت. تاریخ می‌گوید: «اتفاق، شرایط را به‌وجود آورد و نبوغ از آن سود جست.»

اما اتفاق چیست؟ نبوغ کدام است؟

کلمات اتفاق و نبوغ به هیچ‌چیزی که به‌راستی وجود داشته باشد دلالت نمی‌کنند. به‌همین دلیل نمی‌توان آن‌ها را تعریف کرد. این کلمات فقط به درجهٔ معینی از درک رویدادها دلالت دارند. ص ۱۳۵۸

همه می‌دانند که انسان می‌تواند به چیزی ولو بسیار بی‌مقدار مجذوب شود. و نیز می‌دانیم که هیچ‌چیزی ــ هر قدر هم بی‌مقدار ــ نیست که اگر توجه خود را روی آن متمرکز کنیم، بی‌نهایت بزرگ نشود. ص ۱۳۸۷

اگر نیکلای می‌توانست به ماهیت احساس خود آگاه شود، درمی‌یافت که دلبستگی استوار و لطیف و سرشار از غرور او به زنش، پیوسته بر همین حیرت او در برابر یک‌دلی و در برابر این جهان متعالیِ اخلاقیِ زنش که او خود به آن دسترسی نداشت، استوار بود. ص ۱۴۰۷

روح کنتس ماریا همیشه به سوی بی‌نهایت و ابدیت و کمال گرایش داشت. به همین دلیل هرگز آرام و قرار نمی‌شناخت. آثار تن‌آزار عذاب متعالی و پنهان روحیِ در بند تن گرفتار، در سیمایش نمایان شد. ص ۱۴۱۰

تنها چیزی که به کمک آن بشود جابه‌جایی ملت‌ها را توضیح داد، نیرویی است که معادل حرکت کل آن‌ها باشد. ص ۱۴۲۵

قدرت عبارت است از مجموع اراده‌های آحاد مردم که با توافقی ضمنی یا آشکار، به دولت منتخب آن‌ها منتقل شده است.

اگر قدرت، ارادهٔ جمعی مردم است که به امیر منتقل شده است، پس چرا ناپلئون سوم هنگامی که در بولونی دستگیر شد، جنایت‌کار شناخته شد، اما بعد کسانی که او را دستگیر کرده بودند جنایت‌کار شمرده شدند؟ آیا در مورد کودتاهای درباری که گاه دو سه نفر بیشتر در آن شرکت ندارند، ارادهٔ مردم است که به کودتاکنندگان منتقل می‌شود؟ آیا در زد و خوردهای میان کشورها ارادهٔ تودهٔ ملت به کشورگشایان پیروزمند منتقل می‌شود؟ آیا در سال ۱۸۰۸ ارادهٔ مردم کشورهای اتحاد راین به ناپلئون منتقل شد؟ آیا در ۱۸۰۹ هنگامی که ارتش روس با قشون فرانسه متحد شد و علیه اتریش جنگید، ارادهٔ ملت روس به ناپلئون منتقل شد؟ ص ۱۴۲۸

مسألهٔ آزادی اراده که از قدیم‌ترین ایام، درخشان‌ترین اذهان بشر را به خود مشغول داشته و اهمیت عظیم آن پیوسته در برابر انسان قد برافراشته، در همین تناقض نهفته است. مسأله در این است که چون انسان را موضوع بررسی قرار دهیم

از هر دیدگاهی - خداشناختی، تاریخی، اخلاقی یا فلسفی - به او بنگریم، قانون کلی جبر را بر او چنان‌که بر هر موجود دیگری، حاکم می‌یابیم. اما وقتی در خود فرومی‌نگریم، یعنی از چشم وجدان‌مان در خود تأمل می‌کنیم، آزادی خود را مسلّم می‌بینیم. ص ۱۴۴۲

وجدانِ سرچشمهٔ خودشناسی است که از خرد مستقل و از حکم آن آزاد است. انسان به‌یاری عقل، خود را مشاهده می‌کند اما فقط از طریق وجدان است که خود را می‌شناسد.

بی‌یاری وجدان، هرگونه مشاهده و کاربرد خرد غیر متصور است.

انسان برای آن‌که بفهمد و مشاهده و خردورزی کند باید اول به زنده بودن خود آگاه باشد. انسان زنده خود را جز خواهنده یعنی صاحب اراده، نمی‌شناسد و به ارادهٔ خود که ذات زندگی اوست جز به‌صورت آزادی آگاه نیست. ص ۱۴۴۲

تصور انسانی محروم از آزادی، جز به‌صورت انسانی مرده، ممکن نیست. ص ۱۴۴۴

اعمال انسان‌ها تابع قوانین کلی و تغییرناپذیری هستند که علم، آمار آن‌ها را استخراج می‌کند و بیان می‌دارد. پس مسؤلیت انسان در برابر جامعه که از آگاهی انسان به آزادی ناشی است، مبنی بر چیست؟ این موضوع علم حقوق است.

انسان در مقام یکی از افراد بشر و در ارتباط با زندگی کلی آدم‌ها تابع قوانینی است که بر این زندگی حاکمند، اما همین انسان صرف نظر از این رابطه، به‌نظر می‌رسد که آزاد است. زندگی گذشته ملت‌ها و بشریت را چگونه باید در نظر

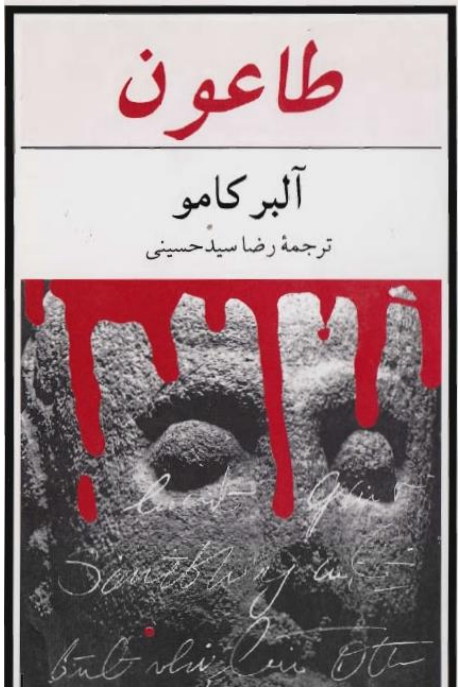
گرفت؟ به‌صورت حاصل تلاش آزادانهٔ انسان‌ها یا نتیجهٔ کارهای آن‌ها زیر استیلای جبر؟ این موضوع علم تاریخ است. ص۱۴۴۴

فلسفهٔ تاریخ برای حل این مسأله که جبر و اختیار به چه ترتیب و با چه نسبتی در اعمال انسان‌ها مؤثرند و اصل این دو مفهوم چیست، نه‌تنها می‌تواند بلکه ناگزیر است که راهی غیر از علوم دیگر پیش گیرد؛ به‌عوض این‌که ابتدا خود مفاهیم اجبار و اختیار را تعریف کند و بعد پدیده‌های زندگی را به‌یاری این مفاهیم تعریف شده بسنجد، تعریف مفاهیم اجبار و اختیار را از انبوه عظیم رویدادهای تاریخی استخراج می‌کند. ص ۱۴۴۶

هر قدر رابطهٔ زمانیِ انسان با جهان نمایان‌تر یا پوشیده‌تر باشد، اهمیت عملش در زمان روشن‌تر یا مبهم‌تر است. این همان رابطه‌ای است که موجب می‌شود تا زندگی و اعمال انسانی را که قرن‌ها پیش در این جهان بوده و با من جز از طریق زمان مربوط نیست، جبری‌تر از اعمال انسان هم‌عصر خودم که نتیجه‌شان هنوز معلوم نیست، بپندارم. تصور ما از آزادی یا اجبار کم‌تر یا بیش‌ترِ اعمال انسان‌ها از این دیدگاه، بسته به مدت زمانی است که از هنگام ارتکاب عمل تا هنگام قضاوت ما بر آن گذشته است. ص ۱۴۴۸

اگر بر کاری قضاوت کنم که یک دقیقه پیش در شرایطی کرده‌ام که می‌توان گفت با شرایط لحظهٔ حال چندان تفاوتی نکرده است، کارم را بی‌شک آزادانه و به‌اختیار خواهم دانست، اما اگر بر عملی قضاوت کنم که یک ماه پیش در شرایط دیگری انجام داده‌ام، ناخواسته بر آن می‌شوم که اگر آن کار را نکرده بودم، نتایج

مفید و خوشایند و حتی ناگزیر بسیاری که از این‌کار ناشی شده است حاصل نمی‌شد. اگر به‌یاری خاطره، به عملی که از این هم پیش‌تر مثلاً ده سال یا بیش‌تر پیش از این کرده‌ام بیندیشم، عواقب عملم از این هم مسلّم‌تر خواهد نمود. تصور این‌که اگر آن کار را نکرده بودم چه پیش می‌آمد، برایم دشوار است. هرقدر به‌یاری خاطرات به گذشتهٔ دورتری بروم [یا بر بال خیال به آینده پیش بروم و این تغییری در حاصل کار نخواهد داشت] نتیجه داوری‌ام درخصوص آزادی عملم نامسلم‌تر خواهد بود. ص ۱۴۴۸



یادداشت‌برداری از رمان

طاعون

نوشته: آلبر کامو

برگردان: رضا سیدحسینی

انتشارات نیلوفر، چاپ دهم، ۱۳۸۶

یادداشت‌برداری: آذر ۱۳۹۸

از پیشگفتار

نوشته: آندره موروا

(چاپ شده در شماره‌های ۶ و ۷ و ۸ دورهٔ بیست و چهارم مجلهٔ سخن)

کینه شرور می‌کند و خرسندی بلاهت بار می‌آورد. ص ۶

هنرمند بزرگ، بیش از هر چیز، زندهٔ بزرگی است. ص ۸

هیچ تنبیهی وحشتناک‌تر از کار بیهوده و بی‌امید نیست. ص ۱۰

در وابستگی انسان به زندگی چیزی بسیار قوی‌تر از یک فلسفه وجود دارد: قضاوت جسم بر قضاوت روح می‌چربد و جسم در برابر نابودی عقب می‌نشیند. ص ۱۱

پیش از آن که به اندیشیدن عادت کنیم به زیستن عادت کرده‌ایم. در اغلب موارد باید روح، جسم را گول بزند تا او را وادار به حرکت مرگ‌آور بکند. ص ۱۱

فهمیدن برای روح انسانی عبارت خواهد بود از خلاصه کردن دنیا به‌صورت انسانی، مهر خویشتن را بر آن زدن و اندیشه‌های خود را در آن مجسم ساختن. ص ۱۲

لذت بردن از تداوم حال؛ چنین است کمال مطلوب پوچی. هیچ منظره‌ای زیباتر از منظرهٔ ذکاوت نیست، در حال درگیری با واقعیتی که بر آن پیشی گرفته است. ص ۱۳

عظمت انسان در این است که می‌داند که خواهد مرد...عظمت سیزیف در این است که می‌داند صخره باز پایین خواهد غلطید. ص ۱۳

مؤدبانه دروغ نمی‌گوید و جامعه از او واکنش‌های قراردادی انتظار دارد. ص ۱۵

جامعه‌ای که بر پایهٔ دروغ‌های به‌جا بنا شده است، این بیگانه را که جزو آن‌ها نیست و نمی‌خواهد باشد، دور می‌اندازد. صص ۱۵ و ۱۶

هر کسی طاعون را در خویشتن دارد. اما کسی که به این امر آگاه است می‌تواند مواظب خود باشد و بکوشد که با مردم تا حد امکان کمتر بدی کند و حتی کمی نیکی. ص ۱۸

جنون آدم‌ها سیاه‌ترین بدبینی‌ها را توجیه می‌کند. ص ۲۰

عصیان فلسفی، مفهوم عدالت را که انسان در خود دارد، در برابر بی‌عدالتی که در دنیا می‌بیند قرار می‌دهد. ص ۲۱

این دنیا جهتی ندارد؛ انسان باید جهتی به آن بدهد که به بشریت عالی منتهی شود. باید ابرمرد ایجاد کرد اما این کار متأسفانه به نیروهای ضربتی هیتلر و کمیسرهای کمونیستی منجر می‌شود. ص ۲۱

هنرمند متعهد کسی است که بدون انکار نبرد، از پیوستن به صف منظم خودداری کند و چریک باشد. فراموش نکنیم که از میان همهٔ مبارزان، چریک بیشتر در تیررس است. ص ۲۳

نویسنده پیوسته سؤال‌هایی را دربارهٔ سرنوشت بشر از خود می‌کند و جواب‌های پیاپی او به این سؤال‌ها، تحت تأثیر تجربه‌های گوناگون، شدت و ضعف پیدا می‌کند؛ زیرا زندگی هرگز پاسخی صریح و قاطع نمی‌دهند. ص ۲۳

«قدرت مطلقه» اجازه می‌دهد که آن‌چه در انسان معمولی به‌صورت رؤیا و یا هوی و هوس وجود دارد به کمال برسد. ص ۲۳

وقتی که آزادی یک امپراطور حد و مرزی نشناسد، برای قساوت و بی‌عدالتی نیز حد و مرزی باقی نمی‌ماند. ص ۲۴

پیروزی وقتی که با بی‌حسابی به‌دست آید در بی‌حسابی هم درهم خواهد ریخت. هرگز عدالت را بر پایهٔ بی‌عدالتی نمی‌توان بنا کرد. ص ۲۶

هنرمند جلف و سبک، باب طبع برگزیدگان خوشبختی است که ساعات فراغت‌شان به آن‌ها اجازه می‌دهد که حساس‌ها را از «پیچ و خم» آزاد کنند یا وزن و آهنگ‌ها را میزان کنند. هنرمند امروز این تجمل کاذب را رد می‌کند. او احساس می‌کند که اگر فلاکت‌های تاریخ را در نظر نگیرد، بیهوده حرف زده است.

ص ۲۷

در کندوی بشری، زنبور بیکاره نبودن... ص ۲۷

زیبایی ناب در ذهن انسان تصویری از نظم و در روح او هیجانی بی‌رنگ و ریا جایگزین می‌کند که او را برای نبردهای واقعی آماده می‌سازد. ص ۲۷

برای سخن گفتن با همه باید از چیزهایی سخن گفت که مال همه است. لذت، خورشید، احتیاج، مبارزه با مرگ. باید به‌درستی از آن سخن گفت. رئالیسم سوسیالیستی رئالیسم نیست. آکادمیسم چپ افراطی هم مانند آکادمیسم دست راستی، از رنج انسان‌ها بی‌خبر است. ص ۲۸

هنر بدون واقعیت هیچ نیست و واقعیت هم بدون هنر چیز کم‌ارزشی خواهد بود. هنر، عصیانی علیه جهان است و وظیفهٔ خود می‌داند که شکل دیگری به آن بدهد. اما برای عوض کردن دنیا، باید دنیا را با چهرهٔ فعلی‌اش رها کرد و رفت...اگر دنیا روشن بود، هنر نبود. بدین‌سان، «سبک متعالی» در نیمه راه بین هنرمند و «موضوع» او قرار گرفته است. بدین‌سان دورادور دنیای تازه‌ای زاده می‌شود که با دنیای همیشگی فرق دارد؛ اما در عین حال همان دنیا است، دنیایی است خاص اما جهانی. هدف هنر قضاوت کردن نیست، بلکه فهمیدن است. ص ۲۸

هنرمند بزرگ قبل از هر چیزی «یک اهل زندگی» بزرگ است. ص ۲۸

آلبر کامو در یادداشت‌هایش چهار شرط خوشبختی را از نظر ادگارپو آورده است:

۱. زندگی در هوای آزاد

۲. عشق یک موجود

۳. فراغت از هرگونه جاه‌طلبی

۴. آفرینندگی

***

تلاش به سوی قله‌ها کافی است که قلب انسان را آکنده کند.

سیزیف: آری، دنیا پوچ است، پوچ است. نه، هیچ انتظاری از خدایان نیست. با این‌همه در برابر این سرنوشت آرامش‌ناپذیر، آنچه اهمیت دارد استشعار به آن است و حقیر شمردن آن و در حد توانایی انسانی، تغییر دادن آن. (آلبر کامو در کتاب سیزیف)

***

«تجسم اسارتی به‌وسیلهٔ اسارتی دیگر به همان اندازه معقول است که بخواهیم چیزی را که واقعاً وجود دارد به‌وسیلهٔ چیزی که وجود ندارد نشان دهیم.» ـ دانیل دوفو

(جملهٔ تسمیه آغاز رمان طاعون)

بلاهت پیوسته پابرجاست و اگر انسان پیوسته به فکر خویشتن نبود، آن را مشاهده می‌کرد. ص ۷۱

بیماران تودار شده و با نوعی حیرت وحشت‌آلود، به اعماق بیماری‌شان پناه برده‌اند. ص ۹۵

خورشید برکه‌هایی را که از آخرین رگبارها باقی مانده بود، می‌مکید. ص ۹۷

در این لحظه، شکست جرأت و تحمل و ارادهٔ آنان چنان ناگهانی بود که گمان می‌کردند دیگر هرگز نخواهند توانست از این گودال به‌درآیند. درنتیجه، خود را مجبور می‌ساختند که هرگز به فرارسیدن آزادی خویش نیندیشند و به

آینده رو نکنند و پیوسته سر فرود آرند. اما طبعاً این احتیاط‌کاری، این طرز حیله‌کاری با درد و رنج، و این سپر انداختن برای امتناع از جنگ، عاقبت بدی داشت: ضمن فرار از این شکستی که به هیچ قیمتی نمی‌خواستند تسلیم آن شوند، در عین حال خود را از لحظات متعددی که می‌توانستند طاعون را با خیال‌های آینده فراموش کنند محروم می‌ساختند و بدین‌سان در نیمهٔ راه غرقاب‌ها و قله‌ها، در چنگ روزهای بی‌هدف و خاطرات بیهوده، سایه‌های سرگردانی بودند که به‌جای زیستن، غوطه می‌خوردند و برای این‌که نیرویی بگیرند، می‌پذیرفتند که در سرزمین رنج‌هاشان ریشه کنند.

و به این ترتیب شکنجهٔ همهٔ‌زندانی‌ها و همهٔ تبعیدشدگان را تحمل می‌کردند که عبارت است از زندگی با خاطرات بی‌ارزش. ص ۱۰۶

ما بی‌قرار در حال، دشمن گذشته و محروم از آینده، کاملاً شبیه کسانی بودیم که عدالت یا کینهٔ بشری، آنان را در پشت میله‌های آهنی زندانی می‌سازد.

ص ۱۰۶

آنان از دنیای برون که می‌تواند انسان را از همه‌چیز نجات دهد چشم می‌پوشیدند، خیالات خویش را که بیش از حد واقعی بود با سماجت نوازش می‌کردند و با همهٔ نیرویشان تصاویر سرزمینی را در نظر مجسم می‌نمودند که شعاعی خاص، دو یا سه تپه، درختی محبوب و چهره‌های زنان، محیط بی‌نظیری برای آن تشکیل می‌داد. ص ۱۰۷

در مواقع عادی همهٔ ما به اختیار یا بی‌اختیار می‌دانستیم عشقی که بر خود غلبه نکند، عشق نیست و کم و بیش با آرامش خیال قبول می‌کردیم عشق ما عشق

متوسطی باشد. اما خاطرهٔ پیوسته پرتوقع است و به‌صورت بسیار منطقی، این فلاکتی که از خارج به ما روی آورده و بر سراسر شهر نازل شده بود، نه‌تنها عذاب ظالمانهٔ انزجارآوری برای ما به‌همراه آورده بود بلکه کاری کرده بود که خود ما هم خویشتن را عذاب دهیم و درد و رنج را بپذیریم. این یکی از راه‌هایی بود که به‌وسیلهٔ آن بیماری، توجه مردم را از خود برمی‌گرداند و تولید آشفتگی می‌کرد.

بدین‌سان هر کسی مجبور شد که در زیر آسمان، تنها و از روزی به روز دیگر زندگی کند. این تسلیم عمومی که به مرور زمان می‌توانست روحیات آن‌ها را معتدل‌تر سازد، به آدم‌های مهملی تبدیل‌شان کرد. ص ۱۰۸

آنان که سکوت برایشان تحمل‌ناپذیر بود چون دیگران نمی‌توانستند زبان واقعی دل را درک کنند، راضی می‌شدند که زبان کوچه و بازار را برای سخن گفتن برگزینند و با آن‌ها طبق روش قراردادی، روش سادهٔ روابط و حوادث گوناگون و وقایع روزانه حرف بزنند. به این ترتیب عادت شد که واقعی‌ترین دردها به عبارت مبتذل محاوره‌ای ترجمه شود. تنها به این قیمت بود که زندانیان طاعون می‌توانستند همدردی و یا توجه شنوندگان‌شان را جلب کنند. ص ۱۰۹

در کاهدان وسیع جهان، بلای بی‌امان، خوشهٔ گندم بشری را خواهد کوبید تا آن‌جا که دانه از کاه جدا گردد. کاه بیش از دانه خواهد بود، نامزد مجازات، بیش از برگزیده. و این بلا خواست خدا نبود. ص ۱۲۷

شماها که در خرمنگاه خونین رنج کوبیده شده‌اید، با کاه‌ها به دور ریخته خواهید شد. ص ۱۲۸

در اثنای بدبختی است که انسان با واقعیت خو می‌گیرد، یعنی به سکوت. ص ۱۴۸

این چیزها را کی به شما یاد داده است دکتر؟ ـ بدبختی! ص ۱۶۱

شر و بدی که در دنیا وجود دارد پیوسته از نادانی می‌زاید. حسن نیت نیز اگر از روی اطلاع نباشد ممکن است به‌اندازهٔ شرارت تولید خسارت کند...نومیدکننده‌ترین ننگ‌ها، ننگ آن نادانی است که گمان می‌کند همه‌چیز را می‌داند و درنتیجه به خودش اجازهٔ آدم‌کشی می‌دهد: روح قاتل، کور است و هرگز نیکیِ حقیقی یا عشق زیبا، بدون روشن‌بینی کافی وجود ندارد. ص ۱۶۴

فقط هنرمندان قدرت مشاهده دارند. ص ۱۶۸

انسان وقتی بخواهد به‌راستی در دردی که نمی‌تواند ببیند شرکت کند، غرق چه ناتوانی عمیقی است. ص ۱۷۱

در آن لحظات، شهر بزرگ خاموش تنها مجموعه‌ای بود از مکعب‌های بزرگ و بی‌جان که در میان آن‌ها فقط تندیس‌های خاموش نیکوکاران فراموش‌شده یا مردان بزرگ گذشته که تا ابد در قالب‌های سخت خود خفه شده بودند، می‌کوشیدند با چهره‌های سنگی یا آهنی‌شان تصویری نامتناسب از آن‌چه انسان نامیده می‌شد ارائه دهند. این بت‌های نه بزرگ و نه کوچک، در زیر آسمان سنگین، در چهارراه‌های خالی از زندگی، به غول‌های بی‌احساسی تبختر می‌بخشیدند که جهان ساکت و صامتی را که در آن طاعون و سنگ و شب، سرانجام هر صدایی را خاموش کرده بود، به‌خوبی تصویر می‌کردند. ص ۲۰۵

فقر بیشتر از ترس است زیرا هرچه خطر بیشتر بود، به‌همان نسبت مزد بیشتر می‌دادند. ص ۲۰۹

در دومین مرحلهٔ طاعون، حافظه‌شان را هم از دست داده بودند. نه این‌که چهرهٔ او را فراموش کرده باشند، بلکه جسم او را گم کرده بودند و او را فقط در درون

خودشان می‌دیدند. اگر در هفته‌های اول می‌خواستند شکایت کنند که از عشق‌شان فقط اشباحی برای آن‌ها باقی مانده است، بعدها متوجه شدند که این اشباح نیز ممکن است نحیف‌تر شوند و حتی کوچک‌ترین رنگ‌هایی را که خاطره برایشان حفظ کرده بود، از دست بدهند. در انتهای این دوران دراز جدایی، دیگر تصور آن محرومیتی را هم که متعلق به خودشان بود نمی‌کردند. نمی‌دانستند که چگونه در کنارشان موجودی می‌زیست که هر لحظه می‌توانستند لمسش کنند. ص ۲۱۳

بی‌حافظه و بی‌امید تنها در زمان حال مستقر شده بودند. درواقع همه‌چیز برای آنان به‌صورت حال درمی‌آمد. باید این را گفت که طاعون همهٔ قدرت عشق و حتی دوستی را از آنان سلب کرده بود. زیرا عشق، کمی به آینده احتیاج دارد و دیگر برای ما فقط لحظه‌ها وجود داشت. ص ۲۱۴

عشق ما بی‌شک به‌جای خود باقی بود اما به درد نمی‌خورد، حمل آن دشوار بود و در درونمان بی‌حرکت مانده بود و مانند جنایت یا محکومیت، عقیم بود. دیگر فقط صبری بی‌آینده و انتظاری متوقف بود. و از این نظر حالت عده‌ای از همشهریان ما، انسان را به یاد صف‌های درازی می‌انداخت که در چهار گوشهٔ شهر در برابر مغازه‌های خواربارفروشی تشکیل می‌شد. همان تسلیم و همان بردباری بی‌انتها و در عین حال بی‌آرزو بود. صص۲۱۶ و ۲۱۷

انسان نمی‌تواند در عین حال هم درمان کند و هم بداند. پس با آخرین سرعتی که ممکن است، درمان کنیم. این ضروری‌تر است. ص ۲۴۲

اگر این نان تلخ را هم نداشتیم، روح ما از گرسنگی معنوی می‌مرد. ص ۲۵۹

بدتر از همه این است که آن‌ها فراموش شده باشند و این را خودشان می‌دانند. کسانی که آن‌ها را می‌شناختند فراموش‌شان کرده‌اند، زیرا به چیز دیگری فکر می‌کنند و این برای هر کسی مفهوم است. و کسانی هم که آن‌ها را دوست دارند فراموش‌شان کرده‌اند زیرا باید وقت‌شان را صرف اقدامات و راه‌یابی برای بیرون آوردن آنان بکنند. و به‌قدری غرق این اقدامات هستند که درنتیجه به خود آن کسی که باید بیرون بیاورند فکر نمی‌کنند. این هم طبیعی است. در پایان همهٔ این چیزها انسان می‌بیند که در بدترین بدبختی‌ها نیز هیچ‌کسی واقعاً نمی‌تواند به فکر کس دیگر باشد، زیرا واقعاً در فکر کسی بودن عبارت از این است که دقیقه به دقیقه در اندیشهٔ او باشیم و هیچ چیزی نتواند ما را از این اندیشه منصرف سازد. نه توجه به خانه و زندگی، نه مگسی که می‌پرد، نه غذاها و نه خارش. اما همیشه مگس‌ها و خارش‌ها وجود دارد. این است که زیستن دشوار است و این اشخاص آن را خوب می‌دانند. ص ۲۷۳

راهنمای مسافرت را با نفرت و کراهت نگاه کردم. از آن لحظه به بعد با ترس و وحشت به عدالت و محکومیت به مرگ و به اعدام نگاه کردم. با نوعی سرگیجه پی بردم که طبعاً پدرم به‌دفعات در مراسم قتل شرکت کرده است و این در روزهایی بوده که او صبح زود از خواب بیدار می‌شده است. آری، پدرم در این مواقع ساعت شماطه‌اش را کوک می‌کرد. جرأت نمی‌کردم در این باره با مادرم حرف بزنم، اما او را بیشتر زیر نظر می‌گرفتم و پی بردم که دیگر رابطه‌ای بین آن‌ها نیست و با قطع علاقه و تسلیم و رضا زندگی می‌کند. این فکر مرا کمک کرد تا او را ببخشتم. بعدها فهمیدم که هیچ موردی برای بخشیدن وجود ندارد. زیرا مادرم

تا پیش از ازدواج، تهیدست بوده و فقر، تسلیم و رضا را به او یاد داده بود. صص ۲۸۱ و ۲۸۲

آن‌چه بیشتر از همه فکر مرا مشغول می‌کرد، محکومیت به مرگ بود. می‌خواستم با آن جغد حنایی حسابم را تسویه کنم. در نتیجه به‌اصطلاح وارد گود سیاست شدم. مطلب این بود که نمی‌خواستم طاعون‌زده باشم. فکر کردم جامعه‌ای است که بر روی محکومیت به مرگ لم داده است و اگر با آن بجنگم، با قتل و جنایت جنگیده‌ام...آنگاه پی بردم که دست کم من در سراسر این سال‌های دراز، طاعون‌زده بوده‌ام و با وجود این با همهٔصمیمیتم گمان کرده‌ام که بر ضد طاعون می جنگم. دانستم که به‌طور مستقیم مرگ هزاران انسان را تأیید کرده‌ام و با تصویب اعمال و اصولی که ناگزیر این مرگ‌ها را به‌دنبال دارند، حتی سبب این مرگ‌ها شده‌ام. صص ۲۸۲ و ۲۸۳ و ۲۸۴

من با خود می‌گفتم که اگر انسان یکبار تسلیم شود دیگر دلیلی ندارد که متوقف شود. تاریخ دلیل کافی به‌دست من داده است، این روزگار مال کسی است که بیشتر بکشد. همهٔ آن‌ها دستخوش حرص آدمکشی هستند و نمی‌توانند طور دیگری رفتار کنند. ص ۲۸۴

فقط می‌دانم که برای طاعونی نبودن باید آن‌چه را که می‌بایست انجام داد و تنها همین است که می‌تواند امید آرامش و در صورت فقدان آن، مرگی آرام ببخشد. همین است که می‌تواند انسان‌ها را تسکین دهد و اگر هم نتواند نجات بخشد لااقل کم‌ترین رنج ممکن را به آن‌ها بدهد، حتی گاهی شفابخش باشد. به‌همین سبب من تصمیم گرفتم همه‌چیز را طرد کنم. همهٔ آن چیزهایی را که از نزدیک یا دور، به‌دلایل خوب یا بد آدم می‌کشد یا تصویب می‌کند که آدم بکشند. ص ۲۸۵

هر کسی طاعون را در درون خود دارد؛ زیرا هیچ‌کس، نه، هیچ کس در دنیا در برابر آن مصونیت ندارد...کمال و پاکی نتیجهٔ اراده است، اراده‌ای که هرگز نباید متوقف شود. ص ۲۸۵

همهٔ بدبختی انسان‌ها ناشی از این است که به زبان صریح و روشن حرف نمی‌زنند. ص ۲۸۶

گمان می‌کنم که من قهرمانی و تقدس را زیاد نمی‌پسندم. آن‌چه برایم جالب است انسان بودن است. ص ۲۸۸

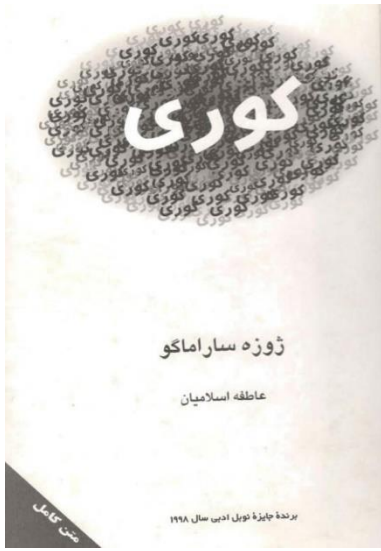
... سکوتی که جنگ‌ها را پایان می‌دهد، از صلح و آرامش، عذاب علاج‌ناپذیری می‌سازد. ص ۳۲۲

برد او در این میان فقط این بود که طاعون را بشناسد و به‌یاد بیاورد، دوستی را بشناسد و به‌یاد بیاورد، محبت را بشناسد و روزی مجبور باشد که به‌یاد بیاورد. تمام آن‌چه انسان می‌توانست در بازی طاعون و زندگی ببرد، عبارت از معرفت و خاطره بود. بی‌شک می‌دانست که زندگی بدون آرزوها چقدر عقیم است...گرمای زندگی و تصویر مرگ...این بود معرفت. صص ۳۲۳ و ۳۲۴

...فعلاً می‌خواست مانند همه رفتار کند. مانند همهٔ کسانی که در اطرافش بودند. گویی فکر می‌کردند که ممکن است طاعون بیاید و برود، بی‌آن‌که دل‌های مردم را تغییر دهد. ص ۳۲۸

...می‌دانستند اگر چیزی هست که می‌توان پیوسته آرزو کرد و گاهی به‌دست آورد، محبت بشری است...اشتباه نکرده‌ایم اگر بگوییم که شادی، دست‌کم گاه‌گاه کسانی را که به بشر و عشق محقر و شدید او اکتفا کرده‌اند، پاداش می‌دهد. ص ۳۳۳

در درون بشر، ستودنی‌ها بیش از تحقیرکردنی‌هاست. ص ۳۴۱



یادداشت برداری از رمان

کوری

(برنده جایزه نوبل ادبی ۱۹۹۸)

نوشته: ژوزه ساراماگو

برگردان: عاطفه اسلامیان

چاپ سوم ۱۳۸۸

یادداشت‌برداری: شهریور ۱۳۹۹

جایی که خورشید باشد، حتماً ماه هم هست و تنها حضور متحد و هماهنگ این یکی و آن دیگری است که از طریق عشق، زمین را قابل سکونت می‌کند.
ص ۲۳

گذشته از حرف زدن‌ها، رؤیاها چیزهایی هستند که دنیا را در مدار خود نگه می‌دارند. همچنین این رؤیاها هستند که آن را با قمرها تاج‌گذاری می‌کنند. به‌همین خاطر است که در ذهن انسان‌ها آسمان شکوه و جلال است مگر این‌که ذهن همهٔ انسان‌ها یکی باشد و آن هم فقط آسمان. ص ۲۴

شاگرد پیش خود فکر کرد ما کوریم و نشست و کوری را نوشت تا به آن‌هایی که آن را می‌خوانند یادآوری کند که وقتی زندگی را خوار می‌کنیم، منطق را کنار می‌گذاریم، حیثیت انسان هر روز با ابرقدرت‌های دنیایمان لکه‌دار می‌شود و دروغ جهانی جایگزین حقایق جمعی می‌شود که انسان دیگر به خود احترام نمی‌گذارد وقتی که حس احترامش را به همنوعانش از دست می‌دهد. ص ۳۰

این کوری یک کوری واقعی نیست؛ بلکه کوری خرد و منطق است. ما مخلوقات اهل عقل و تفکریم اما عاقلانه رفتار نمی‌کنیم. می‌بینیم ولی تأمل

نمی‌کنیم، وگرنه در این دنیا این‌قدر شاهد گرسنگی و بدبختی نبودیم. (از مقدمه مترجم، ص ۳۲)

اگر می‌توانی ببینی، نگاه کن. اگر می‌توانی نگاه کنی، تأمل کن. (از کتاب مواعظ) ص ۳۷

هیچ سگی سگ دیگر یا بقیه را به اسمی که دارند نمی‌شناسد. سگ را از بویش می‌شناسند و او هم بقیه را همین‌طور شناسایی می‌کند. در این‌جا ما هم نژاد دیگری از سگ‌ها هستیم. همدیگر را از پارس یا صحبت کردن می‌شناسیم. بقیه مشخصات رنگ چشم یا اسم دیگر اهمیتی ندارد. انگار که اصلاً وجود ندارند. ص ۱۰۵

اگر قبل از هر کاری اول عواقب آن را سبک سنگین کنیم و اول به عواقب بلافصل، بعد احتمالی و سپس ممکن و آخر سر به عواقب قابل تصور جدی فکر کنیم، هیچ وقت فراتر از آن نقطه‌ای که اولین فکر ما را دچار تردید می‌کند، نخواهیم رفت. اگر بخواهیم منطقی و سنجیده فکر کنیم باید بدانیم که در طی تمام روزهایی که در پیش است، از جمله آن روزهای بی‌پایان و حتی آن زمان که دیگر این‌جا نخواهیم بود تا بدانیم باید به خودمان تبریک بگوییم یا از خود معذرت بخواهیم، خوب و بد گفتار و کردارمان با هم سرشکن می‌شود، یقیناً کسانی هستند که ادعا می‌کنند این همان جاودانگی معروف است. ص ۱۳۰

ترس می‌تواند باعث کوری شود. حرف از این درست‌تر نمی‌شود. قبل از این‌که کور شویم، کور بودیم. ترس ما را کور کرد. ترس، کور نگه‌مان داشت. ص ۱۹۰

...چشمانش، مخصوصاً چشمانش به درونش رو آورد. بیشتر، بیشتر، بیشتر تا این که توانست به درون مغز خود برسد و آن را تماشا کند؛ همان جایی که فرق بین دیدن و ندیدن برای چشم غیرمسلح غیرقابل رؤیت است.

ص ۲۲۲

شعور و بی‌شعوری انسان در همه‌جا یک جور است. ص ۲۳۴

همان اول که آمدند و خواسته‌شان را گفتند، آن‌طور که باید مقاومت نشان ندادیم. البته ترسیده بودیم و ترس همیشه ناصح فهمیده‌ای نیست. ص ۲۶۳

اگر در این جهنم‌دره‌ای که زندگی می‌کنیم و آن را به جهنم جهنمین تبدیل کرده‌ایم، هنوز شرم و حیا معنی داشته باشد از برکت وجود آن کسی است که جرأت کرد برود و کفتار را در لانه‌اش بکشد...همیشه کسانی بوده‌اند که چون شرم و حیا حالی‌شان نمی‌شده، شکم‌هایشان را پر کرده‌اند. اما ما که به غیر از این آخرین ذرهٔ شرافت که به دور از استقامت‌مان است، چیزی نداریم. حداقل بیایید نشان دهیم که هنوز قادریم برای احقاق آن‌چه حقاً مال ماست بجنگیم. ص۲۶۵

همان‌طور که با لباس، کسی راهب نمی‌شود، با عصای شاهی هم کسی پادشاه نمی‌شود. ص ۲۸۲

این‌جا کسی نجات پیدا نمی‌کند. کوری هم همین است؛ زندگی در دنیایی که همهٔ امیدها از بین رفته است. ص ۲۸۲

واقعیت این است که گرسنگی همیشه شامهٔ تیزی داشته است؛ از همان نوع شامهٔ سگ‌ها که از هر نوع حایلی نفوذ می‌کند. ص ۳۰۴

وقتی که ذهن تسلیم هیولاهایی که خود خلق کرده می‌شود، مورد هجوم توهم قرار می‌گیرد. ص ۳۰۷

این پلک‌ها و ابروان هستند که مسؤلیت تأثیر کلام و بلاغت بصری را به‌عهده می‌گیرند، علی‌رغم این‌که همهٔ این چیزها را معمولاً به چشم نسبت می‌دهند. ص ۳۲۵

مرگ در خیابان‌ها می‌خرامد ولی در باغچه‌های پشتی زندگی همچنان در جریان است. ص ۳۲۵

حیوان‌ها هم مثل آدم‌ها هستند؛ آخر سر به همه‌چیز عادت می‌کنند. ص ۳۲۶

انگشتانش به گلبرگ‌های خشکیده کشیده شد. زندگی که به حال خود رها می‌شود، چقدر شکننده می‌شود. ص ۳۲۸

آب نیست، برق نیست، هیچ نوع مواد خوراکی وجود ندارد. این باید همان آشوب ازلی باشد. معنی آشوب ازلی همین است. مرد کور اولی گفت: حتماً یک دولت در مصدر کار است. زیاد مطمئن نیستم. ولی اگر هم باشد دولت کورهاست که می‌خواهد بر کورها حکومت کند. به عبارت دیگر نیستی سعی در سازماندهی نیستی دارد. ص ۳۳۶

شاید انسان بتواند بدون چشم هم زندگی کند؛ اما آن وقت دیگر انسانیت نخواهد بود. نتیجه معلوم است؛ کدام یک از ما خود را همان انسانی می دانیم که قبلاً فکر می‌کردیم هستیم. ص ۳۳۶

فقط یک زن می‌تواند انتقام زن‌ها را بگیرد. انتقام اگر به حق باشد، کاری انسانی است. اگر قربانی، حقوقی بر گردن خطاکار نداشته باشد، آن‌وقت دیگر عدالتی وجود ندارد. صص ۳۳۶ و ۳۳۷

اگر با هم بمانیم ممکن است زنده بمانیم. اگر جدا شویم، در خروار بلعیده و ناپدید می‌شویم و از بین می‌رویم. ص ۳۳۷

چندهزار مرد و زن در طبیعتی دست نخورده و بکر نیستیم، بلکه هزاران میلیون نفر در دنیایی ریشه‌کن شده و از پا افتاده‌ایم. ص ۳۳۷

اگر کسی بپرسد از کجا می‌شود فهمید که این چیزها به این شکل اتفاق افتاده و نه به شکلی دیگر، جوابی که داده می‌شود این است که همهٔ داستان‌ها مثل داستان‌های مربوط به آفرینش دنیاست. هیچ‌کس آن‌جا نبوده، هیچ کس شاهد هیچ چیزی نبوده، باوجود این، همه می‌دانند چه اتفاقی افتاده است! ص ۳۴۹

از همهٔ پله‌های ذلت پایین رفتیم، از همهٔ آن‌ها، تا آن جایی که به خواری مطلق رسیدیم. ص ۳۶۰

این که چی درست است و چی غلط، صرفاً طرق متفاوت درک‌مان از روابط خود با دیگران است. صص ۳۶۱

شما نمی‌دانید، نمی‌توانید بدانید که چشم داشتن در دنیایی که بقیه همه کورند، چه معنی دارد. ص ۳۶۱

اندرون ما چیزی هست که هیچ اسمی ندارد؛ آن چیز همان است که هستیم. ص ۳۶۱

شب ناآرامی بود. شروعی مبهم و نامشخص. رؤیاها از خفته‌ای به خفتهٔ دیگر پر می‌کشیدند، این‌جا تأنی می‌کردند، آن‌جا تأنی می‌کردند، با خود خاطرات جدیدی به همراه می‌آوردند، اسراری جدید، آرزوهایی جدید؛ به‌همین خاطر

است که خفتگان آه می‌کشیدند و زیر لب چیزی می‌گفتند. می‌گفتند این رؤیای من نیست. اما رؤیا در جوابشان می‌گفت هنوز رؤیاهایت را نشناخته‌ای. صص ۳۴۳ و ۳۴۴

کلمات فریب می‌دهند، روی هم جمع می‌شوند و به‌نظر، نمی‌دانند که کجا باید بروند. ناگهان به‌خاطر دو یا سه یا چهارتایی که یک‌هو بر زبان جاری می‌شوند و به‌تنهایی کلمات ساده‌ای هستند، یک ضمیر شخصی، یک قید، یک فعل، یک صفت، از دیدن این‌که چه‌طور بی‌آن‌که قابل کنترل باشند از ورای پوست و چشم‌ها هویدا می‌شوند، آرامش احساسات‌مان را برهم می‌ریزند و هیجان‌زده می‌شویم. اعصابی که دیگر تحمل آن را ندارد، با خیلی چیزها کنار می‌آید. با همه‌چیز کنار می‌آید. می‌شود گفت که انگار پوششی زرهی بر تن دارد. ص ۳۶۸

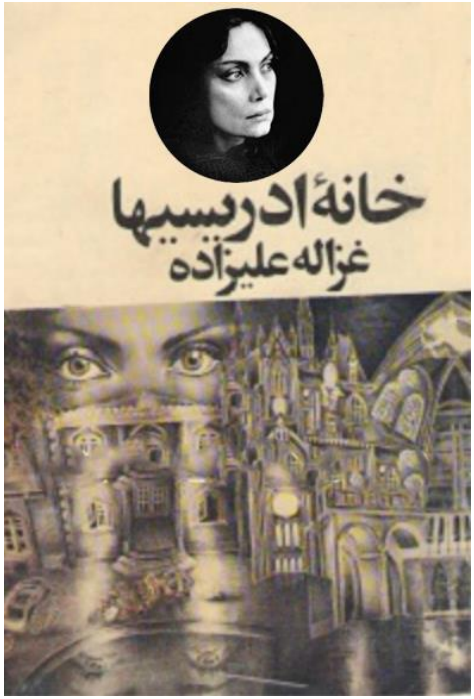
یک دولت، یک سازمان، بدن انسان هم یک نظام سازمان یافته است. تا زمانی زنده است که سازمان‌یافته بماند و مرگ تنها نتیجهٔ اختلال و بی‌نظمی است. جامعه‌ای از آدم‌های کور چطور می‌تواند برای ادامهٔ حیات، خود را سازماندهی کند؟ سازماندهی خودش و قدم اول در این سازماندهی، به عبارتی، داشتن چشم است. صص ۳۸۳ و ۳۸۴

دستگیرهٔ در، همانند دست دراز شدهٔ خانه است. ص ۳۹۴

کتاب‌های این دنیا روی هم رفته مثل جهان بی‌انتها هستند. ص ۳۹۴

روزی که بفهمیم دیگر کار خوب و مفیدی از دست‌مان برنمی‌آید، باید جرأتش را داشته باشیم که بی‌دردسر از این دنیا دست بکشیم. ص ۴۰۰

هیچ چیزی مثل امید واقعی، عقیدهٔ آدم را عوض نمی‌کند. ص ۴۰۰



یادداشت‌برداری از رمان

خانه ادریسی‌ها

نوشته: غزاله علیزاده

انتشارات تیراژه، جلد اول، چاپ اول ۱۳۷۰

یادداشت‌برداری: اسفند ۱۳۹۹

...وهاب در طول اتاق می‌رفت و برمی‌گشت. هوا سنگین بود. پرده‌های ضخیم، کشیده. دشوار نفس می‌کشید. در نور چراغ دیواری، روی تخت بی‌حفاظ دراز کشید. کتابی برداشت تا بخواند. پیش چشم‌های او واژه‌ها درهم می‌آمیختند، می‌گریختند و جمله‌ها از مفهوم خالی می‌شدند.

پشت دریچه سایه‌یی دید. برخاست آن را باز کرد. گربه تو آمد. روی تخت پرید. پوست سموری براق، از شبنم و مه تر بود.

حدود ساعت ۳ وقتی سکوت کامل شد، در را باز کرد و پایین رفت. عطر محبوبهٔ شب و یاس، سر پله‌ها گردبادی می‌ساخت. چراغ چینی دیواری، روی سه‌گوش قالی نقش اژدها می‌انداخت.

به عادت شبانه، وارد آشپزخانه شد. کتری را آب کرد و روی شعله گذاشت. پشت دریچه رفت و به تلاطم برگ‌ها، سایهٔ تیر چراغ و صندلی حصیری زیر آلاچیق نگاه کرد. برگشت در قوری چینی، قاشقی چای ریخت و دم کرد. در فنجان چینی آبی چای ریخت و جرعه‌یی نوشید. صدای پایی شنید. ار جا جهید. مردی از در آشپزخانه تو آمد. میانه‌سال، تکیده، باریک‌اندام و آفتاب‌سوخته، موها تنک، چرب و فردار. کت و شلوار خاکستری به تن داشت. هر دو جا خوردند، پس کشیدند. وهاب فنجان را

روی درگاه کاشی گذاشت. مرد با وهاب دست داد. پوست انگشت‌ها زبر بود: «قهرمان! خوش آمدید. دیشب شما را ندیدم. چرا نخوابیده‌اید؟»

وهاب با حیرت سراپای او را نگاه کرد. به ظلمت پشت پنجره خیره شد: «شب نمی‌توانم بخوابم».

وهاب سر را پایین آورد. مرد با صدای بلند خندید: «از کجا آمده‌یی؟».

وهاب به بخار قوری چشم دوخت: «از دره‌های کشمیر».

نگاه مرد جدی شد. چانه را در یقه فرو برد: «جای خیلی دوری‌ست. من هم از دوردست‌ها آمده‌ام. در اوان جوانی شهری داشتم و خانه‌یی، دوستان و بستگانی. مثل همه. تا شبی تصویر قرص ماه در آینهٔ بیضی بالای طاقچه افتاد. همه خواب بودند. ماه در آینه بود، آینه در ماه؛ مثل ماهی در آب. از پنجره پایین پریدم. رفتم سر حوض. عکس ماه در آب چند تکه می‌شد. باد که می‌خوابید، قرص کاملی بود. دست زیر آب بردم و زلف‌هایم را خیس کردم. از خانه بیرون زدم. در کوچه‌ها راه رفتم. شاخه‌های مو از پرچین‌ها پایین افتاده بود. مرغ‌ها در لانه قدقد می‌کردند. بستگان و همشهری‌ها برایم غریبه شدند، انگار مال آن‌جا نبودم. روی جادهٔ شنی، مهتاب می‌تابید. پا به‌راه گذاشتم. بر قلهٔ تپه‌ها گرد نقره پاشیده بودند. خیلی شب‌های چارده و پانزده بیدار می‌نشستم. یک شب که ماه روی موج‌ها بود، لخت شدم، رفتم خودم را در آب پرت کنم، ناخدا مرا از پشت گرفت؛ کتکم زد. در اولین بندر پیاده‌ام کردند؛ قلب آفریقا. جادوگری یاد گرفتم، ببر شکار کردم، پوستش را سال‌ها داشتم. تا زمانی که شاعر شدم و از گرسنگی فروختم.

شش سال است که در این شهرم. در خانه‌های عمومی به من جا دادند. بس که سروصدا بود، نوشتن امکان نداشت. اعتراض کردم. تا روز پیش

گفتند بیایم این‌جا. خانهٔ خوبی‌ست. دیشب یکی را دیدم (رگ نازکی روی پیشانی او تپید). سروش‌ها به من لبخند می‌زنند. چه تبسمی! چه جلالی!».

وهاب لب‌های خشک را باز کرد: «چه قیافه‌یی داشت؟».

شاعر بی‌درنگ جواب داد: «از آب و مهتاب بود. از برف نبود، نه، برف هوای شعر را سرد می‌کند. این یکی رگ شراب داشت؛ نور سیمابی ستارهٔ زهره».

وهاب نفسی عمیق کشید، روی چهارپایه نشست: «فکر کنم او را می‌شناسم؛ میان عطر ماندهٔ گل‌ها، سنبل سفید، نرگس، مریم و آزالیا مرد».

«قهرمان از کجا می‌دانی؟ (بازوهای وهاب را گرفت. با انگشت‌های باریک قوی فشار داد) کسی در جهان قدرت دیدن او را ندارد، دیوانه می‌شود. (طول مطبخ را رفت و برگشت) من از جنون گذشته‌ام، وحشی‌ترین گرداب‌ها که در آن یخ‌های قطبی مثل خرده‌شیشه، چرخ‌زنان فرو می‌روند».

سپیده می‌دمید. پرنده‌ها می‌خواندند. وهاب لخ‌لخ کفش‌های جادوگر شاعر را شنید. نور پیش از سپیده، پرهیب جبین بلند و اندام او را نیلی کرده بود. وهاب از بین دندان‌ها گفت: «فقط شما شایستهٔ او هستید».

مرد بر آستان در ایستاد. دست‌ها در جیب فروبرد: «قهرمان! خودم می‌دانم».

مرد در ظلمت ته سرسرا ناپدید شد. وهاب با دستمال، عرق پیشانی را خشک کرد. فنجان چای هم‌چنان روی درگاه بود. فکر کرد در رؤیا این صحنه را دیده است. به سرسرا رفت. در تالار نیمه‌باز بود. سرک کشید و دید چراغ کتاب‌خانه روشن است. با قدم‌هایی محکم پیش رفت.

روی موهای نرم و سیاه مردی جوان، باریکه‌یی از نور چراغ می‌لرزید. نازک‌اندام و قدبلند بود، مدادی پشت لالهٔ گوش چپ داشت. پیش و پس می‌رفت، کتاب‌ها را از قفسه بیرون می‌آورد. رو به کتاب‌های شعر رفت. از سرایندگان معاصر، جُنگی برداشت. پشت میز نشست، سرگرم خواندن شد. چشم‌های درشت فروزان پشت پردهٔ اشک رفت و لب گلگون را گاز گرفت. سه چهار شعر را پشت هم خواند. شست و سبابه را با زبان تر می‌کرد و تند ورق می‌زد. وهاب نزدیک میز رفت. جوان هراسان سر برداشت: «ترسیدم! تو از اشباح قصری؟ چرا رنگت پریده؟».

وهاب صندلی را پیش کشید، پشت میز چارگوش نشست، آرنج را به ماهوت قهوه‌یی تکیه داد: «شبح محافظ کتاب‌ها». جوان تبسمی کرد: «اذیت نکن! کتاب یگانه چیزی است که نیاز به محافظ ندارد. چون به تملک درنمی‌آید. احساس تملک، غزیزه‌یی عقب‌مانده است».

صص۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸ و ۵۹

می‌گفتم چرا می‌زنی؟ تسمه‌اش را از کمر نحسش باز می‌کرد، می‌کوبید به فرقم، «چون که مردم!». گردن شکسته! اگر مردی اول خرجی بیاور! به صورتم سیلی می‌زد، «جرت می‌دهم سلیطه! خوراک سگت می‌کنم!». زنده و مرده‌اش خیر نبیند. ص ۱۱۷

کتاب، گلدان، نقاشی و موسیقی، هر چیز زیبا زیادی است؟ ص ۱۲۵

ـ وهاب به ماه تمام بر فراز کاج خیره شد: «این جماعت غربتم را به نهایت می‌رسانند».

یونس تبسمی کرد: «پرتگاه انتها ندارد، مگر به فکرش نباشی. در گریختن، رستگاریی نیست. بمان و چیزی از خودت بساز که نشکند».

مرد پیش آمد و مشت گره کرده را رو به چهرهٔ او تکان داد: «بگو رستگاری کجاست؟».

«دنبالش نگرد! او تو را پیدا می‌کند.» ص ۱۴۷

زن روسری را بالا کشید: «سی‌وپنج سال کار کرده‌ام. اندازه‌ی برگ‌های این درخت‌ها ظرف و رخت و لباس شسته‌ام. پشت دیگ‌های سیاه را آن‌قدر ساییده‌ام تا رنگ نقره شده. شکمم غده دارد، آب آورده، درد می‌کند، شب نمی‌خوابم. (تلنگری به سر زد) کاش تار عنکبوت بود. این‌جا پر از درد است. چارده سال بیشتر نداشتم شوهرم دادند. توی خط شیره افتاد. دستم را گرفت با دوتا بچه آورد شهر. بعد گم و گور شد. بچه‌هایم پشت سر هم مردند. جز کارگری در خانه‌های مردم چه چاره‌یی داشتم؟» ص ۱۵۱

شور زندگی در تن حجیم، تنگی می‌کرد. ص ۱۵۷

«شوکت فقط تنه دارد؛ آتش‌خانه‌ی مرکزی را از پشتش بردارند مثل بادکنک خالی می‌شود. او هم به شکنجه‌گرانش وابسته است؛ حلقه‌های زنجیر را بگیر، برو تا رأس. او را با مسؤل کل ببین!»

لقا گفت: «من نمی‌خواهم بشنوم.»

یوسف به صدای بلند گفت: «باید همه‌چیز را بدانی. صبر کن به همین زودی‌ها از لانه بیرونت می‌کشند. چشم و گوش شما بسته است؛ زنگ خطر را نمی‌شنوید. به این امید می‌خوابید که صبح فردا اوضاع مثل قبل شده باشد. به هشدار من گوش بده! پرونده گذشته بسته شده!» ص ۱۸۹

زیبایی، زمان ندارد. ص ۲۰۱

یوسف لگدی به درخت زد: «لعنت به آتشخانهٔ مرکزی! عجب شاخ گاوی شده، به جز یک عده آدم بی‌سواد، کسی حق حیات ندارد. روشنفکران واقعی همه خون دل می‌خورند». ص ۲۰۴

خانم ادریسی به رکسانا: «من هم دختری شبیه شما داشتم. او هم در قفس بند نمی‌شد؛ ولی ما درکش نکردیم، پر و بالش را بستیم و گفتیم سرنوشت همین است؛ از غصه دق کرد. بگذارید بی‌پرده بگویم؛ برای زنی مثل من که به آخر خط رسیده، حال شخص شما کمکم می‌کند تا به دخترم رحیلا نزدیک‌تر شوم. اگر اراده و همت داشت، سرنوشت خودش را می‌ساخت؛ زیر همه‌چیز می‌زد و می‌رفت. شاید امروز به‌جای شما، رحیلا به خانه برمی‌گشت». ص ۲۱۶

ـ تو میان مردم و زیبایی، یک واسطه‌یی مثل پنجره‌یی رو به آفتاب. پس خودت را صیقل بده! بعد از هر سقوط، بلند شو، با ایمانی بیشتر شروع کن! ص ۲۱۷

او به همه‌چیز شبیه بود؛ رؤیاهای دوردست ما را حقیقی می‌کرد. ص ۲۲۲

فراموش کردن، حرفهٔ اصلی مردم است. ص ۲۲۴

حیا را خورده‌اند و آبرو را سرکشیده‌اند. ص ۲۲۵

خوب من همینم، آهن! ببریدم توی کوره، برم گردانید، با پتک بکوبید، ببینید تغییر می‌کنم؟ ص ۲۲۶

احساسات صدتا یک غاز، رمانتیسم قرن بوق! روشنایی خیره‌کنندهٔ علم همه‌جا را گرفته، تو هنوز خوابی موش کور! انسان صد سال بعد برخلاف ما خوشبخت خواهد بود. در دورهٔ طلایی محو خرافات، فقر و بیماری ریشه‌کن

می‌شود. اندیشه‌های علمی از اصول اخلاقی جلو می‌زند. بر جهان پیروز فردا صلح و عدالت حاکم می‌شود. افسوس که ما نیستیم. ص ۲۲۷

با برداشتن سنگ اول، خرابی سد شروع می‌شود، پشت هر خشونت، چهرهٔ زشت خشونتی بزرگ‌تر پنهان شده، ادامهٔ این دور باطل باعث می‌شود تا آسیاب‌های قدرت با خون به‌راه بیفتد. ص ۲۲۸

برای درک ذات زیبایی، حفظ فاصله لازم است. ص ۲۳۳

رکسانا هم بی‌پناه است. نفهمیدی اهل ریا نیست؟ چاپلوسی سرش نمی‌شود، روی پای خودش ایستاده، بالا رفته و رشد کرده، بین کوتوله‌ها قد او زیادی بلند است. با تبر می‌اندازندش. من مرده و تو زنده، صبر کن و ببین! ص ۲۳۵

تنها منظرهٔ آشنا در سراسر دنیا ماه است. ص ۲۵۱

او سرنوشت مرا ساخت و سوداهای نیم‌خفته را در وجودم شعله‌ور کرد. ص ۲۵۲

چه خوش آن قماربازی که بباخت هرچه بودش
بنماند هیچش الا هوس قمار دیگر ص ۲۵۴

چرا نمی‌فهمی زندگی زیر نفس مرگ، چه معنایی پیدا می‌کند؟ ص ۲۵۵

دنیای کوتاه‌اندیشان! شما به لباس نگاه می‌کنید، پوشهٔ صرف را می‌بینید. چشم برای دیدن مروارید ندارید؛ اما برای آدم خبره، مروارید اصل حتی در لجن هم مروارید است. صص ۲۸۹ و ۲۹۰

دوستان و دشمنان را از راه تک‌مضراب‌هایشان بشناسید. ص ۲۹۰

رکسانا قلعهٔ سنگباران بود با دهلیزهایی که هرگز به هم نمی‌رسیدند. ص ۳۰۸

رکسانا رنگ‌پریده روبه‌روی وهاب ایستاد. طوقهٔ محوی زیر چشم‌هایش افتاده بود. رنجیده به او خیره شد: «دیشب خواب دیدم در جنگلی راه می‌روم، تخته‌سنگ‌هایی مانع عبورم بودند، با پا پس‌شان می‌زدم. وقتی وارونه می‌شدند، صورتی انسانی داشتند. خواب من تصویر دنیای دور و بر بود: کسی نیست که بشناسدم، سر راهم را می‌گیرند، همهٔ شماها جامدید. چون شبیه شما نیستم، به توانایی‌ام حسرت می‌برید، می‌کوبیدم تا ابعادی به‌اندازهٔ خودتان برایم بسازید. فکر می‌کنید این شباهت، پلی بین ما خواهد بود. پیش روی من آینه‌یی نیست. جز طنین صداهای خالی، چیزی نمی‌شنوم.

صص ۳۰۹ و ۳۱۰

فرومایگان به رؤیای خود وفادار نیستند. وفای به عهد، ثروتی‌ست.

ص ۳۱۲

همه سر و ته یک کرباسند؛ وقتی ماسک‌ها را بردارند، صورتی دله و سفله دارند. ص ۳۱۲

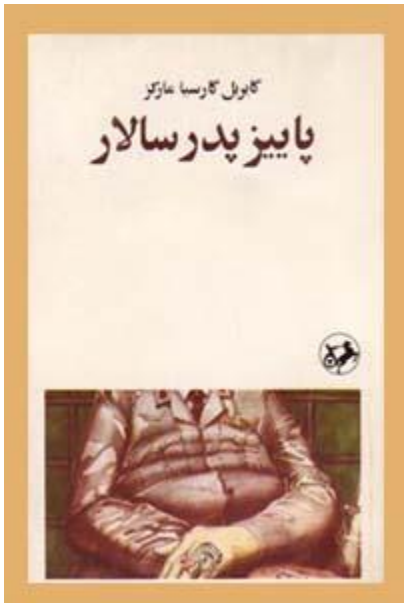
قهرمان کاوه رو به پنجره دست دراز کرد: «عشق، مروارید سیاه است؛ کم‌یاب‌ترین جواهر دنیا؛ جان بی‌صاحب آدم را می‌سوزاند و کُنده می‌کند، خاکسترش را به‌دست باد می‌سپارد».

قهرمان شوکت دست‌های او را پایین انداخت: «عشق و پشق موقوف! این‌جا هر طرف می‌رویم، توی گوش‌مان زرزر عشق است. هیچ‌وقت نشد از سازندگی بگویند؛ کشاورزی مکانیزه! امسال محصول گندم ما کم‌تر از میزان مصرفی‌ست، بعضی از صنایع لنگ شده، قطارها پر از آدم است، شپش همه‌جا را گرفته؛ اصلاً به این مسائل فکر کرده‌اید؟ یا روی تار عنکبوت‌های مغزتان فقط عشق، بندبازی می‌کند؟». ص ۳۲۹

خانم ادریسی گل را در مشت فشرد: «ای کاش به کوه می‌زدم، با شعله‌های آتش گرم می‌شدم. همیشه سردم بود، تا بن استخوان». خانم ادریسی به‌زحمت لب دریچه آمد، لقا و وهاب را کنار زد: «چرا گذاشتی توی این خانه بپوسم؟ جواب بده! حالا جز افسوس سال‌های رفته چی برایم باقی مانده؟ صص ۳۳۹ و ۳۴۰

انسان در برابر تملق چه ضعفی دارد. ص ۳۴۵

سفیدی تابناک شستی‌های پیانو لقا را بی‌قرار کرد. دستی بر آن‌ها کشید. خروش میزان آهنگ‌ها بر ذهن او آوار شد. انگشت‌ها را بست و باز کرد. پشت و گردن را راست گرفت. بافهٔ مو را عقب زد. سر برافراشت و نیم‌رخ او مفخم و روشن شد. مقدمهٔ پرلودی را برای سرگرمی نواخت. در باز شد و رکسانا چابک پا به تالار گذاشت. رو به لقا رفت، پشت سر او ایستاد. عطر دره‌های کشمیر، شامهٔ لقا را پر کرد. انگار رحیلا پشت سر او نفس می‌کشید. ص ۳۴۸



قطعاتی از کتاب رمان

پاییز پدرسالار

نوشته: گابریل گارسیا مارکز

برگردان: محمد فیروزبخت

انتشارات امیرکبیر

یادداشت‌برداری: شهریور ۱۳۷۳

حیف است آن‌ها که گذرشان به جاده‌های سطور نثر و شعر رئالیسم جادویی برنخورده، نبینند که معناها و تجربه‌های زندگی و مفاهیم افکار ما چگونه می‌توانند با زبانی دیگر، با ما حرف بزنند تا معانی در جلو نگاهمان، ژرف‌تر و بالغ‌تر تداعی شوند.

خوب است در «پاییز پدرسالار» پاره‌هایی از قلم گابریل گارسیا مارکز را در شناخت عمیق او از مسائل مبتلابه و بنیادین سیاست‌پیشه‌گی در جهان ما، در درون‌نگری و وصف یک دیکتاتور، بخوانیم.

س.ع.

«در پایان هفته کرکس‌ها به کاخ ریاست جمهوری هجوم آوردند، با منقارهای تیزشان پرده‌های پنجره‌ی بالکن را می‌دریدند و صدای پرپر بالشان، زمان بی‌روح و جامد درون کاخ را می‌شکست... ص ۹

در سالن مخصوص عقد قراردادها، گاوهای بی‌شرم و گستاخ، همه‌جا سرگردان مشعول جویدن پرده‌های نفیس و مبلمان‌های آراسته بودند...

ص ۱۰

... در بعدازظهر ۱ ژانویه، گاوی را دیدیم که از بالکن ساختمان ریاست جمهوری، متفکرانه به غروب آفتاب خیره شده بود. تصور کن یک گاو روی بالکن ملت؛ چه چیز مزخرفی، چه کشور کثافتی... ص ۱۳

... او را در میان زنبق‌های سفید افریقایی، ازهمه‌چیز در امان نگاه می‌دارند.

ص ۳۱۷

... محافظین، نیمی از غذایش را می‌خوردند تا مبادا مسمومش کنند، مخفیگاه کوزه‌های عسلش را تغییر می‌دادند و مهمیز طلائی‌اش را مانند مهمیزهای خروس‌های جنگی می‌پیچیدند تا به هنگام راه رفتن جرینگ جرینگ نکند...

ص ۳۱۷

...هنگامی که پرده‌ی داخل اتومبیل را کنار زد تا پس از آن‌همه محرومیت و گوشه‌گیری، خیابان‌های شهر را تماشا کند، دریافت که مردم هیچ‌کدام به لیموزین‌های غم‌گرفته‌ی ریاست جمهوری توجه ندارند... ص ۳۱۸

...دریافته بود که در دوست‌داشتن عاجز و درمانده است...کوشیده بود تا آن سرنوشت ننگ‌آور را با آن رذیلتی که نامش قدرت است، جبران کند. ص ۳۷۱

...در طول سال‌های بی‌شمار، دریافته بود که دروغ از شک راحت‌تر، از عشق سودمندتر و از حقیقت دیرپاتر است. ص ۳۷۱

... محکوم بود که زندگی را در چهره‌یی بشناسد که غیرواقعی بود... هرگز پی نبرد که زندگیِ قابل زندگی، همانی است که از طرف دیگرش دیده می‌شده، نه از طرفی که ژنرال می‌دید... دیکتاتوری مسخره که هیچ وقت ندانست پشت و روی این زندگی کدام است... ص ۳۷۲

...دیکتاتوری که در هیاهوی گنگ آخرین برگ‌های زرد شده‌ی پاییزش، به فراسوی حوزه‌ی اقتدار حقیقت فراموشی، پرواز می‌کرد... او که تا ابد با نوای آزادی بیگانه بود. فشفشه‌ها و ناقوس‌های سرخوشی که جهان را نوید می‌دادند: «دیگر زمان غیرقابل شمارش ابدی پایان یافته است». ص ۳۷۳

یادداشت‌برداری از کتاب

نظری دربارهٔ رمان

نوشته: مارکی دُ ساد

برگردان: رضا اسپیلی

انتشارات روزگار[نشر الکترونیک]

چاپ اول، بهار ۱۴۰۱

یادداشت‌برداری: فروردین ۱۴۰۳

به آن اثر شگفت‌انگیزی که بر اساس خارق‌العاده‌ترین ماجراهای زندگی انسان تألیف شده باشد، رمان می‌گویند. ص ۱

حالت‌ها، روش‌های استفاده و سلایقی وجود دارند که منتقل نمی‌شوند بلکه ذاتیِ انسان هستند؛ انسان با آن‌ها به دنیا می‌آید و هر جا که زندگی کند، رد گریزناپذیر این سلایق، روش‌های استفاده و حالت‌ها دیده می‌شود.

ص ۲

هزارتوی بی‌مثال طبیعت می‌تواند منبع الهام رمان‌نویس باشد که اثرش باید به ما انسان را نشان دهد؛ نه‌تنها آن‌چه هست یا آن‌چه نشان می‌دهد که هست، کار تاریخ‌نویس است، بلکه آن‌طور که می‌تواند باشد، آن‌چه تغییرات حاصل از گناه و تمام لرزش‌های شور و اشتیاق از او می‌سازند. ص ۱۳

وقتی فضیلت پیروز می‌شود چیزها آن‌طور هستند که باید باشند. درنتیجه، اشک‌هایمان پیش از سرازیر شدن خشک می‌شوند. اما اگر پس از سخت‌ترین آزمون‌ها درنهایت ببنیم که رذیلت بر فضیلت برتری می‌جوید، بی‌تردید روح و

روان‌مان به‌درد می‌آید و اثر، که ما را به‌شدت احساساتی کرده و به‌قول «دیدرو» قلب‌مان را از پشت خونین کرده، قطعاً جذاب خواهد بود که تنها چیزی است که تاج پیروزی را بر سر نویسنده می‌نشاند. ص ۱۳

وقتی به این نوعِ ادبی[رمان] می‌نویسیم باید به طبیعت نظر داشت، به قلب انسان، این منحصر به‌فردترین اندام او، و نه به فضیلت. برای این که فضیلت هرچند زیبا و هرچند ضروری، فقط یکی از حالات این قلب حیرت‌آور است که مطالعه‌ی ژرف آن برای رمان‌نویس ضرورت بسیار دارد. بدانیم که رمان، آینه‌ی راستی‌نمای این قلب، باید ضرورتاً به جست‌وجوی تمام گوشه و کنارهایش بگردد. ص ۱۴

نوشتن رمان همان‌قدر سخت است که خواندن‌اش یکنواخت. پس می‌بایست از دوزخ کمک گرفت تا عنوان‌هایی جذاب تصنیف کرد و در سرزمین کابوس‌ها، جست آن‌چه را در ضمن کندوکاو در تاریخ انسان عصر آهن می‌دانستیم. ص ۱۶

رمان تابلوی رفتار قرن‌ها قرن ــ اگر بشود این‌طور توصیف‌اش کرد ــ برای فیلسوفی که بخواهد انسان را بشناسد به اندازه‌ی تاریخ اهمیت دارد، چرا که قلم‌موی تاریخ فقط وقتی انسان را به‌تصویر می‌کشد که خودش خودش را نشان دهد. و البته خودش نیست، جاه‌طلبی و غرور، به‌سان نقابی چهره‌اش را پوشانده که فقط این دو رفتار را به ما نشان می‌دهد و نه انسان را. قلم رمان، برعکس، انسان را در نهانش در بر می‌گیرد، او را وقتی که این نقاب را به کناری می‌نهد ترسیم می‌کند و بسیار جذاب‌تر، و هم‌زمان بسیار واقعی‌تر او را به‌تصویر می‌کشد. چنین

است کارکرد رمان. ای سانسورکننده‌های خشک‌مغز که دوست‌اش نمی‌دارید! به آن الدنگی شباهت دارید که می‌گفت: چرا نقاش‌ها پرتره می‌کشند؟ ص ۱۷

ضروری‌ترین شناختی که لازم است، به‌طور قطع و یقین، شناخت قلب انسان است. این شناخت را تمام اذهان سالم، بدون تردید تأیید می‌کنند؛ با این تأکید که مگر با بدبختی و سفر به آن دست نمی‌یابیم؟ باید انسان‌ها از هر ملتی را دید تا آن‌ها را به‌خوبی شناخت و باید قربانیِ آن‌ها بود تا بتوان ستایش‌شان کرد. دست بیچاره با بلند کردن شخصیت کسی که لگدمالش می‌کند آن را در فاصله‌ی مناسبی می‌گذارد که برای مطالعه‌ی انسان لازم است و از آن‌جا انسان‌ها را مانند رهگذرانی می‌بیند که شاهد جریان تلاطم آب شکاف برداشته از تکه‌سنگی هستند که طوفان آن را به آب انداخته است. اما طبیعت یا طلسمات در هر شرایطی که باشند، اگر رمان بخواهد که انسان را بشناسد، باید که وقتی با آن‌هاست کم حرف بزند. با حرف زدن چیزی یاد نمی‌گیریم، فقط با گوش فرادادن است که می‌آموزیم.

تویی که می‌خواهی به این کار پرمرارت بپردازی، از نظر دور مدار که رمان‌نویس مرد طبیعت است. طبیعت او را آفریده تا صورتگرش باشد. اگر او از همان لحظه‌یی که مام طبیعت او را به دنیا آورده عاشق او نشود، بهتر آن‌که دست به نوشتن برندارد؛ او را نخواهیم خواند. اما اگر تشنگی مفرط به ترسیم چیزها را نشان بدهد، اگر سینه‌ی طبیعت را با دستی لرزان بگشاید تا هنر خود را در آن بجوید و الگوهایش را در آن بیابد، اگر تب استعداد و شرر نبوغ داشته باشد، باید

که از پی دستی که او را می‌کشد برود؛ او انسان را حدس زده و به تصویرش می‌کشد. مهارت یافته از تخیلش، باید که خود را تسلیم آن کند و آن‌چه را می‌بیند بیاراید. نادان گلی را می‌چیند و پرپرش می‌کند، نابغه می‌بویدش و نقاشی‌اش می‌کند؛ این کسی است که ما می‌خوانیم‌اش. صص ۱۷ و ۱۸

هرچند که آرایه‌های ادبی را پیشنهاد می‌کنم، قدغن می‌کنم که از شباهت به واقعیت دوری کنی. خواننده حق دارد ناراحت بشود اگر ببیند که از او توقع زیادی داریم، اگر ببیند که خرفت فرض‌اش می‌کنیم. حس عزت نفس او از این احساس آسیب می‌بیند و زمانی که بپندارد فریب خورده، دیگر چیزی را باور نمی‌کند. به‌علاوه محتوا بدون ظرف دست و بالت را در دستیابی به حکایات و لطایف تاریخی، وقتی که شکستن این ترمز برای لذت بخشیدن به خواننده ضروری باشد، می‌بندد. صص ۱۸ و ۱۹

هیچ‌گاه ناممکن را به‌جای امر واقع ننشان و مراقب باش تا آن‌چه می‌آفرینی به‌خوبی گفته شده باشد. تنها در صورتی از تو می‌پذیرند که خیالت را به‌جای واقعیت بگذاری که بنا بر اصل صریح آراستن و به‌شگفتی واداشتن کار کنی. هرگز این حق را نداری که آن‌چه را می‌خواهی بگویی، بد بگویی. ص ۱۹

از برنامه‌هایت برگذر، تنوع‌شان بده و تعالی‌شان ببخش. فقط با کار کردن است که ایده‌ها بارور می‌شوند. چرا نمی‌خواهی که ایده‌یی که وقتی در حال تدوین کارت هستی به تو فشار می‌آورد، همان‌قدر خوب و درست باشد که ایده‌یی که طرحت به تو دیکته کرده است؟ ص ۱۹

در تمام کاری که می‌کنی این تنها موردی است که اختراع را تحمل نمی‌کنیم مگر آن‌که سرزمینی که مرا به آن می‌بری، خیالی باشد؛ که در این مورد هم من همواره شباهت به واقعیت را طلب می‌کنم. از دادن تکالیف اخلاقی بپرهیز؛ رمان جای این چیزها نیست. ص ۲۰

از تو توقع ندارم که موافق خواست خواننده بنویسی. چه لذتی برای خواننده باقی می‌ماند وقتی که همه‌چیز را بتواند حدس بزند؟ گره‌گشایی باید چنان باشد که رویدادها آماده‌اش کنند، که شباهت به واقعیت پدیدش آورده باشد، که تخیل الهام‌دهنده‌اش باشد. صص ۲۰ و ۲۱

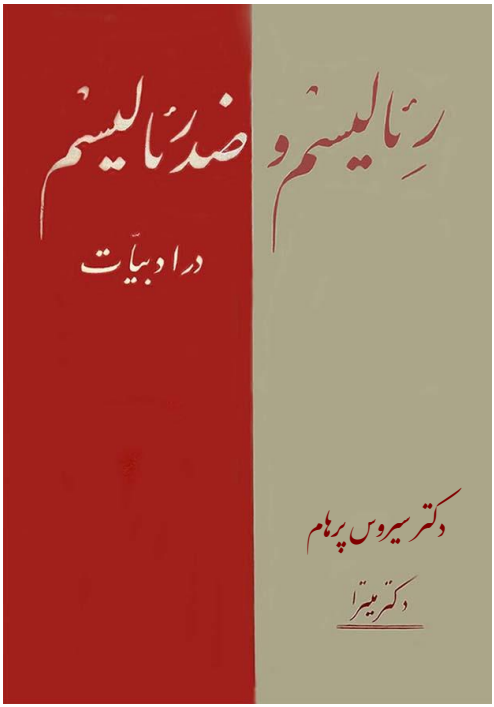
به‌تدریج که ذهن‌ها فاسد و ملتی فرتوت می‌شود، به‌علت آن‌که طبیعت بیشتر مورد مطالعه قرار گرفته و بهتر تحلیل شده و پیش‌قضاوت‌ها بیشتر تعدیل شده‌اند، باید بیشتر آن‌ها را شناساند. این قانون برای همه‌ی هنرها معتبر است. هنرها با پیش رفتن است که تکامل پیدا می‌کنند و با کوشش است که به هدف خود می‌رسند. بدون تردید در دوران وحشتناک جهل که زیر بار مذهب خم شده بود و هر آن که هنرها را بزرگ می‌دانست به مرگ محکوم می‌شد و مزد استعداد هنرمند، قصاب‌های تفتیش عقاید بودند، نمی‌شد چندان دور رفت. اما در دوره‌ی کنونی وقتی انسان پایش را از ترمزهایش برداشته، وقتی با نگاهی جسورانه موانع را می‌سنجد، وقتی خطاهایش به‌نظرش چیزی جز اشتباه‌های توجیه‌پذیر با مطالعاتش نمی‌آیند، آیا نباید با همان انرژی‌یی با او سخن گفت که برای حرکت کردن به‌کارش می‌برد؟ صص ۲۱ و ۲۲

در این نوع ادبی [رمان] یا باید اصیل بود یا نباید به سمت آن رفت. با صداقت در اعتراف‌هایمان، به‌خوبی مشخص است که تا چه حد از فریب دادن خواننده دوریم. ص ۲۲

اختراع کردن، گرچه سست باشد از تقلید بهتر است؛ اولی دست‌کم پهلو به نبوغ می‌زند. اما سرقت ادبی چیست؟ کاری پست‌تر از این نمی‌شناسم. چنین کسی ناچار به اعتراف است که از هیچ قوای ذهنی برخوردار نیست، چرا که مجبور بوده است از قوای ذهنی شخصی دیگر استفاده کند. ص ۲۴

هرگز، تکرار می‌کنم، هرگز جنایت را مگر با رنگ‌های جهنمی، رنگ‌آمیزی نخواهم کرد. می‌خواهم که جنایت را برهنه ببینیم و از آن بهراسیم، از آن بیزار شویم. روش دیگری برای ادای این منظور نمی‌شناسم مگر نشان دادن‌اش با همه‌ی وحشتی که ویژگی اوست. بدا به حال آن که آن را با دسته گلی می‌آراید. نگاه‌هایشان هرگز ناب نخواهد بود و من هرگز از آنها پیروی نخواهم کرد.

ص ۲۵



یادداشت‌برداری از کتاب:

رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات

نوشته: دکتر سیروس پرهام (دکتر میترا)

انتشارات نیل، چاپ پنجم، ۱۳۵۳

یادداشت‌برداری: اردیبهشت ۱۳۹۲

پیشگفتاری نو برای کتابی کهنه

هنرمند راستین هرگز استغفار نمی‌کند، اما اگر جهان را امروز به‌گونه‌ای دیگر می‌بیند، می‌گوید که امروز جهان را چنین می‌بینم. هنرمند راستین واقعیت‌های تاریخی امروز را در آثاری که امروز و از این پس به‌وجود می‌آورد به‌کار می‌گیرد و ملزم به حک و اصلاح آثار گذشته در پرتو واقعیت‌های امروز نیست.

دانشمند همیشه ناچار است که به عقب برگردد و پرتو دانش امروزی را بر اندیشه‌ها و فرضیه‌ها و دست‌آوردهای پیشین خود بتاباند و آن‌ها را دوباره‌سازی و تکمیل کند.

نقد هنری گونه‌ای بازنگری است بر آن‌چه گردش زمانه و حرکت تاریخ پدیدار کرده، همراه با تجزیه و تحلیل رویدادها و دوباره اندیشیدن به آن‌چه هستیِ آن مسلم شده است. کامل‌ترین، معتبرترین و مستندترین سندی که منتقد هنری می‌تواند دربارهٔ یک اثر هنری به‌دست آورد، خود همان اثر است. مدارک تکمیلی دیگر مانند گفته‌ها و نوشته‌های صاحب اثر و صاحب‌نظران دربارهٔ این اثر و شرایط

و وضع زندگی هنرمند، هیچ‌یک به‌حد محتویات اثر هنری قاطع و انکارناپذیر نیست.

در این دوران دگرگونی پرشتاب ارزش‌ها، ارزش پایدار، در بیدار ماندن است؛ چشم و گوش را باز نگهداشتن، جست‌وجو کردن و بی‌دروغ و ریا گفتن و بازگو کردن و به نواله‌ای دست‌آموز نشدن و به افیونی در خواب نرفتن. بگذار که اندیشه‌ای پاک، هر چند آمیخته به تردید و اشتباه، برقرار و استوار بماند تا نگویند که:

چه شکرهاست در این شهر که قانع شده‌اند
شاهبازان طریقت به مقام مگسی

(حافظ)

دکتر میترا
تهران ــ آذر ۱۳۵۳

روش تحلیلی این کتاب

افکار آدمی زاییدهٔ محیط و شرایط اجتماعی است که شخص در آن زندگی می‌کند. در این سلسله مطالعات، هدف اصلی عبارت است از بازیابی روابط علت و معلولی مابین رشتت افکار نویسندگان مورد نظر و نظام اجتماعاتی که در آن زیسته‌اند و هم‌چنین تحلیل انتقادی سبک‌های مختلف ادبی و محتویات اجتماعی آن‌ها. هم خود را مصروف این خواهیم داشت که هنرمند چه می‌گوید و چرا می‌گوید.

سنجش اجتماعی آثار ادبی بر این اصل پایه‌گذاری شده است که فعالیت‌های فکری ما کوششی است برای این‌که تجربیات ما را مفهوم سازد، رابطهٔ انسان و طبیعت را روشن کند و درنتیجه زندگی آدمی را آسان‌تر و دل‌پذیرتر گرداند.

هر اثر بزرگ هنری، مانند هر یک از پیروزی‌های مغز بشری، به ما امکان می‌دهد که رضایت خاطر عمیقی احساس کنیم. مثل این‌که از درد علاج‌ناپذیری نجات یافته و از زیر بار توان‌فرسای حوادث درک‌ناشده شانه رها کرده باشیم. این‌گونه شاهکارها محتویات فکری و روحی فرد و جامعه را غنا می‌بخشد؛ احساسات را تصفیه و تلطیف می‌کند؛ انسان را به محیط و شرایط زیست خود بینا می‌سازد و به فرد، وظیفه و ملت را آموزش می‌دهد. پس غایت هنر را خود هنر نمی‌توان پنداشت و کار هنرمند را تنها آفریدن زیبایی نمی‌توان دانست.

د. م.

مقدمه

سیر اجتماع و تحول مکتب‌های ادبی

علل ظهور و تکامل سبک‌هایی را که ضد رئالیسم نامیده‌ایم [رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم] باید در شرایط اجتماعی و تحولات دنیای غرب، خاصه در موقعیتی که هنرمند در جوامع غربی داراست، جست‌وجو کرد.

پس از آن‌که نظام اجتماعی و اقتصادی قرون وسطی سست گردید و بر اثر رونق تجارت و رشد نیروهای تازهٔ اقتصادی، طبقهٔ متوسط در جوامع اروپایی سر بلند کرد، صاحبان اصل و نسب که تا آن موقع سرنوشت اجتماع را مقدر می‌کردند به‌تدریج خود را در برابر صاحبان ثروت و نودولتان تجارت‌پیشه ناتوان یافتند. لازمهٔ حیات و رشد طبقهٔ متوسط، آزادی فردی و اقتصادی بود. از این‌رو تئوری‌های اقتصاد آزاد، کسب و کار آزاد و رقابت اقتصادی و تجارتی و انفرادی(اندیویدوالیسم) و ارزش‌هایی مانند منفعت‌طلبی و خویشتن‌پرستی رونق

گرفت. مذهب پروتستان که برخلاف کاتولیسیسم به مرد مسیحی آزادی و اختیار بیشتری می‌داد، بر این کشمکش و تقلای دائمیِ آدمیان صحهٔ آسمانی گذاشت.

این جنبش و تکاپوی اقتصادی و اجتماعی نوظهور ــ هرچند موجب رونق بازار علوم و صنایع و رفاه زندگی گردید ــ موجب شد که اجتماع عرصهٔ تاخت و تاز کسانی گردد که هیچ هدفی جز گرد کردن مال نداشتند و برای رسیدن به این هدف، باک نداشتند از این‌که یکدیگر را ددمنشانه بدرند و هم‌نوعان خود را قربانی سکه‌های زر سازند. حس بشردوستی و احترام به ارزش‌های عالی اخلاقی و عواطف انسان نقصان گرفت.

تکامل تمدن صنعتی در اجتماعات جدید[اجتماعاتی که از رنسانس و روی کار آمدن طبقهٔ متوسط ریشه می‌گیرد] این حقیقت را به‌نحو بارزی می‌نمایاند که: هنرمند در غرب، مطرود و تنهاست.

در سرتاسر قرن نوزدهم، هنرمند را می‌بینیم که پیوسته در تکاپوست تا شاید خود را از قید اصول و ارزش‌هایی چون سودجویی، ماده‌پرستی، تحقیر آدمیت و جنگ دائمی انسان با انسان، آزاد کند. این تکاپو گاهی به پناه جستن در «برج عاج» منتهی می‌گردد و زمانی هنرمند را به دنیای جادوییِ سمبل‌ها و مفاهیم موهوم می‌کشاند. گروهی که در خود یارای ایستادن نمی‌بینند، واقعیت زندگی خود را انکار می‌کنند، گروهی از آن می‌گریزند، گروهی نومیدانه به آن تسلیم می‌شوند، ولی همگی از آن نفرت دارند. این تنفر عمومی که هر دم به‌شکلی جلوه می‌کند، توصیف مشترک خود را در یک تئوری به‌ظهور می‌رساند و آن تئوریِ «هنر برای هنر» است.

هرچه تاریخ هنر را بیشتر می‌کاویم روشن‌تر می‌بینیم که این تئوری همیشه موقعی به‌وجود می‌آید که هنرمند خود را با جامعهٔ خود نومیدانه در تضاد می‌بیند و هنگامی شیوع پیدا می‌کند که هنرمند راه حلی برای این تضاد نیافته و نیروی امیدبخشی سراغ نکرده است. ص ۷ تا ۱۰

ـ تصویری از خفقان‌آوری عصر نیکلای اول روسیه: «فضای گرداگرد ما از بی‌حرکتی و سکوت، سنگین است. همه‌چیز بی‌حساب، ضد انسانی، نومیدکننده و به‌طرز بی‌حدوحصری خشک و بی‌روح، کدر و سطحی است. آن کس که همدردی می‌جوید با تهدید و ترس و سوءتفاهم و زهرخند و حتی گاهی با ضرب و جرح روبه‌رو می‌شود.» (پلخانف، هنر و اجتماع، ص ۴۱)

ص ۱۳

تئوری «هنر برای هنر» به بقای نظام موجود کمک می‌کند. ص ۱۴

پیداست که همه از بیهودگی و ابتذال زندگی مهوعی که با معیار مغازه‌دارها سنجیده می‌شد، نفرت داشتند و هنر تازه‌ای که با چنان اشتیاق در جست‌وجوی آن بودند، تنها وسیلهٔ گریز از آن‌همه گند و ابتذال بود.

ص ۱۴

سمبولیست‌های فرانسوی معتقد شدند شاعر باید مابین ابتذال بازاری و هنر محض یکی را انتخاب کند. سمبولیست‌های روسی تا گلو در عرفان فرورفتند. فرمالیست‌ها و ایماژیست‌ها نداشتن ایدئولوژی را هدف خود قرار دادند. سوررئالیست‌ها در دنیای ضمیر ناخودآگاه پناه جستند، چرا که دنیای عینی و خودآگاه چیز پسندیده‌ای نداشت که به آنان عرصه دارد. ص ۱۵

در جامعه‌ای که انسان حکم کالا را دارد، عشق به هنر خودبه‌خود می‌میرد. طبعاً آن‌چه احساسات مردم را سریع‌تر و آسان‌تر برمی‌انگیخت و کتاب‌هایی که فهم آن‌ها درک هنری و تفکر را ایجاب نمی‌کرد، بیشتر مورد توجه عامه قرار می‌گرفت. حال آن‌که هنرمندان واقعی معمولاً «دم مرگ» شناخته می‌شدند. ص ۱۷

هنرمند علاوه بر تئوری «هنر برای هنر»، به اجتماع نفع‌پرست و هنرنشناس زمان خود اعتراض می‌کرد. این اعتراض به‌صورت بی‌بندوباری، ولگردی، کافه‌نشینی، سیاه‌مستی، ریش و گیس گذاشتن و لباس‌های عجیب و نامعمول پوشیدن متظاهر گردید. ص ۱۷

نتیجهٔ مستقیم جدایی هنرمند از جامعه، گرایش روزافزون به دنیای باطنی و خیال‌پردازی است. خویشتن‌بینی دیدگان هنرمند درون‌بین را بر عالم واقعی می‌بندد، تا آن‌جا که هنرمند خود را مدار زندگی و مرکز ثقل عالم می‌پندارد. تشخیص این‌که اجتماعی جایی شایستهٔ او ندارد وی را از دیگران بیزار و به خود دلبسته می‌سازد. از آن‌جا که در زندگی اجتماعی و سیاسی قادر نیست حکم خود را روا کند، به خانهٔ خود و به دل خود که در آن فرمان‌روای مطلق است رو می‌آورد. ص ۱۸

رنسانس در حقیقت پیروزی اندیویدوالیسم بر نظام دسته‌جمعی قرون وسطی بود. فرد(اندیویدو) را منشأ آن‌چه ارزنده بود قرار داد. «وجدان و ذهن فرد یگانه منبع خلاقیت در زندگی و به‌عبارت آخر، تنها سرچشمهٔ نیکی و بدی و کاشانهٔ منحصر به‌فرد ارزش‌هاست.» (هربرت رید، فلسفهٔ هنر نو، صص ۱۴۰ و ۱۴۱)

به‌مرور زمان کاوش درونی و تجربیات شخصی وسیلهٔ قضاوت دربارهٔ حقایق خارجی گردید... هنرمند در این تکاپو تنها طبیعت و خود را یافت. ناتورالیسم و سوبژکتیویسم به‌عنوان وسایل اصلی بیان احساسات و افکار هنرمند عرصهٔ هنر را اشغال کردند..طبیعت و زندگی عینیت خود را به‌تدریج از دست دادند و در دنیای باطنی هنرمند مستحیل گردیدند...سرانجام نهضت رمانتیسم کار را به آن‌جا کشانید که کلیهٔ نمودهای دنیای خارج تنها به‌عنوان ابزارهای آزمایش هنری قرار گرفت و حتی خود زندگی اثری هنری به‌شمار آمد. ص ۱۹

قیام درون‌بینانه(سوبژکیتو) بر ضد زندگی «روح‌کش»، دیدگان هنرمند رمانتیک را بر جنبه‌های مثبت تمدن جدید بست تا آن‌که رمانتیسم به نفرت از تمدن مترادف گردید. شاعر رمانتیک به‌تدریج به‌صورت یاغی اجتماعی بی‌بندوباری درآمد که حاضر نبود بار هیچ‌گونه وظیفه‌ای را به دوش گیرد یا این‌که در برابر همنوعان خود مسؤلیتی احساس کند. ص ۲۲

همان‌وقت که هنرمندان واخوردهٔ درون‌بین، دست به دامن افیون رمانتیسم زدند، هنرمندانی وجود داشتند که به‌مدد نبوغ و بینش هنری خود دریافتند که پناه گرفتن در پشت ابرها، وهم کودکانه‌ای بیش نیست...این هنرمندان احساس توانستند کرد که خرد کردن و دورافکندن ماشین، طرز مبارزه با ماشینیسم نیست و تضادهای اقتصادی و اجتماعی دستگاه موجود را با گریز و نفی بی‌قید و شرط آن برطرف نتوان کرد. این هنرمندان به‌عوض انکار و نفی واقعیت ناگوار، به نمایاندن عینی واقعیت و انتقاد گستاخانه به آن دست زدند و افسانهٔ «هنر برای هنر»

را برای همیشه از خاطر زدودند. چنین بود که رئالیسم نو ــ که با رئالیسم قرن هجدهم تفاوت فراوان دارد ــ به‌پیشوایی بالزاک، استاندال و دیکنز به‌وجود آمد.
صص ۲۲ و ۲۳

نویسندگان رئالیست قرن هجدهم در انگلستان و فرانسه ــ و بعدها در آلمان ــ همه هواداران طبقهٔ متوسط که در صدد قیام بود بودند؛ حال آن‌که نویسندگان رئالیست قرن نوزدهم در انگلستان و فرانسه همگی از اجتماعی که ساختهٔ این طبقه بود انتقاد شدید می‌کردند. انگیزهٔ رئالیسم قرن هجدهم مبارزهٔ طبقهٔ متوسط بر ضد طبقات ممتاز و انگیزهٔ رئالیسم قرن نوزده ناروایی‌ها و ناکامی‌های اجتماعیِ ناشی از حکومت این طبقه بود. صص ۲۳ و ۲۴

دلبستگی هنرمند به آن‌چه جاندار و مجسم و محسوس است و سخن گفتن از آن‌چه خالی از ابهام و درویش‌مسلکی و خیال‌بافی است، از خصوصیات دوره‌ای‌ست که آبستن تغییر و تحول است...تفاوت رئالیسم نو قرن نوزدهم با رئالیسم قرن هجدهم به‌نحو محسوسی برتری جنبه‌های رئالیستی سبک نو بر سبک کهنه را روشن می‌کند. به‌همین خاطر در فصل رئالیسم همه‌جا بحث از رئالیسم بالزاک و دیکنز و تولستوی است که درواقع ادبیات رئالیستی دوران کامرانی طبقهٔ متوسط را به اوج کمال رسانیده‌اند.

ص ۲۵

بخش اول
رئالیسم

«آزادی، درک ضرورت و واقعیت است.» ـ هگل

فصل اول
رئالیسم چیست؟

رئالیسم بیان واقعی زندگی و واقعیت است، ولی نه زندگی و نه واقعیت هیچ‌یک ساده و یک‌دست نیست. زندگی پدیدهٔ بغرنج و تودرتویی است که به‌وسیلهٔ عوامل محرکهٔ گوناگون و ناپیدایی که در شرایط معینی به‌وجود می‌آیند، رشد می‌کنند و می‌میرند، زیرسازی شده است.

واقعیت از آن‌چه «وجود دارد» و «دیده می‌شود» بسیار پیچیده‌تر و عمیق‌تر است. بنابراین رئالیسم تصویر عکس برگردان آن‌چه هست و دیده می‌شود نتواند

بود. پدیده‌های قشری و ظاهری را به‌جای واقعیت گرفتن، جز انحراف از رئالیسم و گرایش به سوی ناتورالیسم حاصلی نخواهد داد. صفحه ۲۹

رئالیسم به تصویر آن‌چه به‌چشم می‌آید قانع نمی‌شود، بلکه همیشه عوامل و شرایط اجتماعی را درنظر می‌گیرد. نویسندهٔ رئالیست نخست می‌کوشد تا بفهمد که چرا مرد ثروت‌مند پاکیزه و خوش‌سلیقه و مرد بینوا ادبار و ناخوش‌آیند است. همین‌که این حقیقت دریافته و نمایانده شود همه‌چیز دگرگون خواهد شد.

ص ۳۱

رئالیسم با تصویر دنیای ظاهری یکی نیست. هرگاه بیان درست ظواهر توأم با تجسم نادرست روابط اجتماعی باشد، رئالیسم به ناتورالیسم مبدل می‌گردد. چشمان هنرمندی که تنها یک سمت، یک جنبه، یک عامل، یک عنصر یا یک نوع از زندگی را می‌بیند، به زندگی آن‌چنان‌که واقعاً هست وفادار نتواند بود.

ص ۳۱

میان رئالیسم صادق هدایت با ناتورالیسم صادق چوبک تفاوت هست. هدایت انسان را موجود شریف و بلندپایه‌ای می‌داند که به‌طرز جبری به کثافت‌های اجتماعی آلوده شده است، حال آن‌که انسانی که در داستان‌های صادق چوبک به‌چشم می‌خورد جز قوای شهوانی و غرائز حیوانی، خود محرک دیگری در زندگی ندارد. ص ۳۲

هدف رئالیسم، جست‌وجو و بیان کیفیات واقعی هرچیز و روابط درونی مابین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست. ص ۳۲

ندیده گرفتن مناسبات موجودات با محیط، موجب نقصان بینش هنری می‌گردد و نقاشی طبیعت بی‌جان را جایگزین درک زندگی رونده و جاندار می‌سازد.

نویسندهٔ رئالیست، زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به‌مثابه سیر تکاملی در نظر می‌گیرد، نه به‌منزلهٔ سلسله‌ای از پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباطی ندارد. در چشم او تضاد و همبستگی، عوامل سازندهٔ حیات اجتماعی هستند. ص ۳۳

مهمترین خصوصیت ادبیات رئالیستی، توصیف انسان به‌صورت موجود اجتماعی است. به گفتهٔ دیگر، رئالیسم، ریشهٔ رفتار آدمی را در شرایط اجتماعی زمان می‌جوید. این سبک، صفات «نیک» و «بد» را پدیده‌های طبیعی و ذاتی انسان نمی‌پندارد، بلکه آن‌ها را محصول جامعه می‌شمرد.

آن‌چه به انسان جنبهٔ اجتماعی می‌دهد روابط او با دیگر انسان‌هاست. بنابراین همهٔ مشکلاتی که آدمی را در دوران زندگی احاطه می‌کند از روابط اجتماعی سرچشمه می‌گیرد. ص ۳۶

کمال یک اثر رئالیستی بستگی به کمال تابلوهایی دارد که نویسنده از آن چه اساسی و حیاتی است و آن‌چه مسیر زندگی‌های مورد نظر را پی می‌افکند، تصویر می‌کند. رئالیسم از میان انبوه واقعیت‌های زمانه، اساسی‌ترین و حیاتی‌ترین آن ها را دست‌چین می‌کند. ص ۳۸

«انتخاب مسائل حیاتی»، یکی از مهمترین اصولی است که تکامل رئالیسم بدان وابسته است. نویسندهٔ رئالیست همیشه خود را با مسائلی مشغول می‌دارد که مبتلابه عموم و به‌اصطلاح نقش زمانه محسوب می‌شود. ص ۳۹

لازمه‌ی دلبستگی دائم به مسائل مهم اجتماعی و آشکار کردن واقع بینانهٔ آن‌ها، وجود یک بینش هنری واقعی در هنرمند است. ص ۴۰

هرچه دایرهٔ تأثیرات متقابل میان حوادث دنیای خارج و احساسات آدمی وسیع‌تر باشد، جنبهٔ رئالیستی یک رمان یا داستان کوتاه بیشتر خواهد بود. ص ۴۱

هدف هنر رئالیستی که با مسائل عمدهٔ حیات و وجدانیات آدمی سروکار دارد، آن است که ریشهٔ هر چیز را که غالباً زیر لایه‌های زندگی روزانه نهفته است، بکاود. برای نیل به این هدف هنرمند بایستی از ساختمان درونی اجتماع، نیروهای ناپیدایی که پیدایش و نمو و نابودی آن را مقدر می‌سازد، نوسانات سیر تاریخی و تضادهایی که گرد اجتماعی موجود حلق زده است، آگاهی بدون ابهامی داشته باشد. هنرمند رئالیست باید بداند که واقعیت راکد و تغییرناپذیر نیست؛ بایستی همیشه جامعه را همچون یک دستگاه زنده و متحرک بنگرد و از موقعیت و مناسباتی که واقعیت را به پیش می‌راند، به‌روشنی آگاه باشد...نمایش واقع‌بینانه‌ی حقایق اجتماعی با تبلیغات سازگار نیست. آنچه واقعیت از هنرمند می‌خواهد تنها بیان واقعیت است، نه سیاست‌بافی و استنتاجات ذهنی درباره‌ی آن. ص ۴۳

ژرژ لوکاش: «آن‌چه در مورد تولستوی شایستهٔ اهمیت است، نحوهٔ طرح مسأله است نه پاسخی که به آن می‌دهد. چخوف کاملاً حق داشت دربارهٔ تولستوی

بگوید که درست طرح کردن یک مسأله یک چیز است و یافتن پاسخ مناسب چیزی دیگر؛ هنرمند باید مطلقاً خود را به درست طرح کردن مسأله مشغول دارد.» ص ۴۵

نویسندهٔ ناتورالیست که به‌نحو مشتاقانه و مبالغه‌آمیزی زشتی‌ها را تشریح می‌کند، قادر به همدردی با زشتی‌گرفتگان نیست. همی‌جاست که تفاوت دیگری میان صادق هدایت و صادق چوبک آشکار می‌شود. با آن‌که هنر هدایت همیشه رئالیستی نیست، جنبهٔ انسانی آن همواره می‌چربد. هدایت از لاشهٔ گندیدهٔ اجتماعی خود واخورده و نفرت‌زده می‌گریزد، ولی این گریز با همدردی با ا نسانه‌ایی که از این گندیدگی در عذابند آمخته است؛ حال آن که چوبک خود را روی این لاشهٔ گندیده می‌اندازد، نسج‌های فاسد شدهٔ آن را می‌شکافد و می‌بوید و می‌مکد، بی‌آن‌که لحظه‌ای به حال کسانی که از تعفن رنج می‌برند بیندیشد. به همین خاطر است که رئالیسم انسانی هدایت را با ناتورالیسم طاعون‌زدهٔ چوبک قیاس نتوان کرد. ص ۴۶ و ۴۷

فصل دوم
شخصیت‌سازی رئالیستی در رمان و داستان کوتاه

تا قبل از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، هنوز اهمیت شخصیت‌سازی رئالیستی کاملاً درک نشده بود. در سال ۱۸۵۶ هانری تولی(Henri Thulie) منتقد فرانسوی، سلسله مقالاتی منتشر کرد که مانند یک رشته نور قوی، جنبه‌های تاریک شخصیت‌سازی رئالیستی را روشن ساخت. این مقالات را می‌توان چنین خلاصه کرد:

الف ـ شخصیت(پرسوناژ) اساسی‌ترین عنصر داستان و رمان بایستی به‌صورت فرد توصیف شود نه به‌صورت تیپ یا نمونهٔ کلی.

ب ـ توصیف فقط به‌عنوان وسیلهٔ پروراندن شخصیت‌های داستان معتبر باشد، هم‌چنین اشیاء و البسه و اندرون خانه‌ها باید به‌منزلهٔ مبین شخصیت دقیقاً توصیف گردد.

ج ـ عمل و رفتار، لازمهٔ وجود شخصیت است.

صص ۴۹ و ۵۰

نویسنده هم مانند دانشمند، جهان را می‌نگرد تا به‌وسیلهٔ تعمیم مشاهدات منفرد، قوانین کلی را به‌دست آورد. ص ۵۱

درجهٔ هنرمندیِ نویسنده بستگی کامل به توانایی او در تصویر خصوصیات تعمیق داده شده و تخصیص و تجرید صفات عمومی و مشترک دارد. ص ۵۱

رئالیسم برای دست‌یابی به نمونهٔ زنده تقلا می‌کند و آن شخصیت یا موقعیتی است که حداکثر جنبهٔ «نمایندگی» را داشته باشد، با رعایت حداکثر عناصری که واقعیت جهانی و فردی موجود را بهتر مجسم می‌سازد. ص ۵۲

جنبهٔ دیگر شخصیت‌سازی رئالیستی، بروز استعدادهای قهرمان داستان در ضمن حوادث واقعی است. شخصیت‌سازی زمانی رئالیستی است که شخصیت آدم‌های داستان محصول حوادث واقعی و عکس‌العمل‌هایی که فرد در برابر این حوادث نشان می‌دهد باشد. ص ۵۳

تولستوی هنگام نوشتن رمان‌های خود نمی‌دانست که در صفحات بعدی چه روی خواهد داد. بالزاک گاه می‌شد که بر مرگ قهرمان خود می‌گریست. مرگ قهرمانان بالزاک نه‌فقط برای نویسنده غیر منتظره بود، بلکه دلخواه او هم نبود. ص ۵۵

خلاصه: رئالیسم، ساختمان رمان یا داستان کوتاه را بر قوانین طبیعت و اجتماعی پایه می‌گذارد؛ پدیده‌های روحی را در پس تواصل «علیت اجتماعی» بررسی می‌کند؛ ریشهٔ سرنوشت آدمی را در شرایط محیطی و خصوصیات فردی می‌جوید؛ اجتماع را به‌مثابهٔ موجودی زنده و متحرک می‌نگرد؛ به مطالعهٔ انسان اجتماعی و تاریخی می‌پردازد؛ در تحول شخصیت‌های داستانی و تکامل سرگذشت‌ها راه را بر عوامل تصادفی و به‌اصطلاح «الکی» می‌بندد؛ به‌جای تصویر کردن انسان در حضیض، او را در اوج خود مجسم می‌کند. ص ۵۵

در چشم نویسندهٔ رئالیست آن‌چه انسان را «اشرف مخلوقات» می‌سازد، توانایی او به اجتماعی کردن غرایز حیوانی است تا غرایز کور خود را با محیط

اجتماعی سازگار سازد و سرانجام بر آن‌ها چیره شود، تا حکم وجدان اجتماعی خود را در سرزمین تاریک انگیزه‌های حیوانی روا گرداند و در تغییر و دوباره ساختن سرنوشت خود و تحصیل آزادی تواناست. رئالیسم، آگاهی از عظمت و تکامل‌پذیری انسان است. ص ۵۶

فصل سوم
نوابغ رئالیسم قرن نوزدهم

۱ ـ بالزاک

[اونوره دو بالزاک، ۱۷۹۹ تا ۱۸۵۰، از رمان‌نویسان بزرگ فرانسه است با آثاری چون: «کمدی انسانی، اوژنی گرانده، بابا گوریو، دختر حوا، دهقانان، اوهام از دست رفته، مونارشی ژوئیه، کشیش روستا، یک شهرستانی برجسته در پاریس».]

بالزاک: من در مغز خود یک اجتماع کامل گنجانیده‌ام.

بالزاک در شمار نویسندگان معدودی است که اجتماع معاصر خود را در نهایت واقع‌بینی و بدون آمیختن حقایق با معتقدات مذهبی، محکوم کرده‌اند. در ادعانامهٔ بالزاک علیه اجتماع فرانسه، از روی همهٔ فجایع و غدد سرطانی اجتماعی،

بی‌رحمانه و بدون مبالغه یا غرض‌ورزی پرده برداشته شده است. او نشان می‌دهد که اجتماع به میدانگاهی تبدیل شده است که:

«وحشی‌ترین و شقی‌ترین خودخواهی‌ها در آن پیروز می‌شود». (از رمان دختر حوا)

«مانند عنکبوت به جان هم افتاده‌اند و یکدیگر را می‌خورند». (از رمان باباگوریو)

بالزاک ما را آگاه می‌کند که جامعهٔ سرمایه‌داری افکار و وجدان آدمی را به‌صورت کالاهای قابل خرید و فروش درآورده است: «به گفتار و عقاید خود پابند مباش و هرگاه کسی آن‌ها را از تو خواست به او بفروش».

ص ۶۰

بالزاک به‌وسیلهٔ بزرگ کردن قیافه‌های مضحک، غم‌انگیز و کریهی که تکامل تمدن صنعتی پدیدار ساخته، فسادی را که تا مغز استخوان اجتماع نفوذ کرده است می‌نمایاند. ص ۶۲

بالزاک تشخیص می‌دهد جایی که فرد زیر استیلای آهنین سلسله مراتب اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، مذهبی یا فرهنگی قرار گرفته است[جامعهٔ قرون وسطی]، جایی که افراد محکوم اجتماع‌اند و زمینهٔ پیشبرد منافع محدود است و هرگونه تکاپویی به سوی زندگی بهتر سرکوب می‌شود، رکود و سکون اجتماعی همه‌چیز را در بر خواهد گفت و پای تکامل از رفتن بازخواهد ماند: «بدون حرکت، هرگونه تبادل افکار وجود نخواهد داشت.» (از داستان کشیش روستا) ص ۶۴

در جامعه‌ای که ارزش همه‌چیز را با معیار زر می‌سنجند اصول عالی اخلاقی و سنن تقوا و درست‌کاری نقصان می‌گیرد و تنها هدف افراد جامعه، ثروت و تنها اصل اخلاقی پول است. «ثروت همان تقوا است.» «پول زندگی است.» «کسانی که با کالسکه به این لجن‌زار فرومی‌روند اشخاص شرافت‌مندی هستند، اما آن‌هایی که پیاده گذارشان به آن‌جا می‌افتد رذل‌اند.» ص ۶۷

رئالیسم «تصوری» نوع عالی رئالیسم است. شخصت‌های بالزاک بدین خاطر «غول‌آسا» به‌نظر می‌رسند که وی قادر است آن‌چه را در انسان دیدنی و شناختنی است، ببیند و بشناساند. او به اساس خصوصیات انسانی دلبسته است؛[آن‌چه نویسندگان یا خوانندگانی که بینش و حساسیت بالزاک را ندارند درک نتوانند کرد.] اگر بالزاک خصوصیات عمدهٔ یک طبقه یا یک مرحلهٔ تاریخی را در یک فرد جمع می‌آورد، برای آن است که این خصوصیات نامجسم را به بهترین طرزی زنده سازد. ص ۶۹

یکی از برادران گنکور در دفتر یادداشت خود درباره‌ی بالزاک نوشته است: «همین الآن ***دهقان*** بالزاک را برای مرتبهٔ دوم تمام کردم. هیچ‌کس تا کنون بالزاک را سیاست‌مدار نخوانده است، حال آن‌که او محتملاً بزرگ‌ترین سیاست‌مدار عصر ما بود؛ تنها سیاست‌مداری که توانست بیماری‌های ما را تا ریشه بکاود؛ از اوج جایگاه خود تجزیه و تلاشی اجتماع فرانسه را از ۱۷۸۹ به این طرف مشاهده کند، از انگیزه‌های واقعی قوانین پرده بردارد، حقایق را از گفته‌ها جدا کند، هرج و مرج منافع افسارگسیخته را در زیر نظم ظاهری بنمایاند، اعمال نفوذهای ناروا را بیان دارد، این حقیقت را که تساوی در برابر قانون درنتیجهٔ عدم

تساوی در برابر قاضی، نابود شده است نمایان سازد و سخن کوتاه، دروغ‌های برنامهٔ ۱۷۸۹ را که سکه‌های بزرگ را جانشین القاب بزرگ کرد و مارکیزها را به لباس بانکدارها درآورد، یکسره رسوا کند؛ و همهٔ این‌ها را یک رمان‌نویس انجام داد.» ص ۷۱

۲ ـ دیکنس

[چارلز دیکنس به سال ۱۸۱۲ در پورتسموت انگلستان زاده شد. خردسال بود که مجبور شد در انبارهای گمرک کار کند. سپس فرصت یافت که به مدرسه برود. مدتی به‌عنوان خبرنگار مطبوعات استخدام شد. در سال ۱۸۳۶ *اوراق پیک‌ویک* را منتشر کرد. این کتاب او را در ردیف داستان‌نویسان طراز اول جای داد. سال ۱۸۳۷ *الیور تویست*، ۱۸۳۸ *نیکلا نیکل‌بای* و ۱۸۴۹ شاهکار خود *داوید کوپرفیلد* را نوشت. بعدها داستان‌های *دوران سختی*، *دوریت کوچولو* و *داستان دو شهر* را نوشت. دیکنس در سال ۱۸۷۰ درگذشت.]

با درس‌های تلخی که دیکنس از واقعیت‌های اجتماعی فراگرفت، دورهٔ خوش‌بینی به پایان رسید. در نوشته‌های سال‌های آخر عمر او دیگر اثری از «ثروت‌مند خوش‌قلب» نیست و بی‌اعتقادی نویسنده به تأثیر حسن نیت و همدردی افراد همه‌جا هویداست. از این‌پس قهرمانان او همه مظهر شقاوت و بهره‌کشی بی‌رحمانه یا قربانیان فریب و خیانت و محرومیت‌اند. آدم‌های خوش‌بین و خوش‌نیت پامال کسانی می‌گردند که جز کسب ثروت و قدرت هدفی ندارند.

دیکنس تنها در کتاب‌هایی که پس از سپری شدن دورهٔ خوش‌بینی خود نوشته است، به تحلیل عمیق مسائلی که زاییدهٔ ساختمان درونی اجتماعی و روابط اجتماعی است می‌پردازد. مثل: خانهٔ دلگیر، دوران سختی، دوریت کوچولو، داستان دو شهر. ص ۷۴

تجربیات عینی زندگی به دیکنس آموخت که در اجتماعی که فقر پدیدهٔ مسلم طبقاتی است، احتیاج مادی عمده‌ترین انگیزهٔ فعالیت و تعیین‌کنندهٔ ارزش‌های اجتماعی خواهد بود. وی آموخت که در اجتماع هم‌زمان او خانواده یک کانون اقتصادی است. بیشتر ازدواج‌ها پس از حسابگری‌های مالی عملی می‌شود، پیوندهای خانوادگی درنتیجهٔ مشکلات مادی سست و پاره می‌گردد، کودکان همچون بار توان‌فرسایی بر دوش خانواده سنگینی می‌کنند. درنتیجه، دیکنس همیشه نقش انگیزه‌های اقتصادی را در نظر می‌گیرد. ص ۷۶

شخصیت‌های محروم داستان‌های دیکنس جای خاصی در اجتماع و تاریخ دارند و از حق زیستن و بیان دردها، شادی‌ها و رؤیاهای خویش بهره‌ورند. با این‌حال، از آن‌جا که دیکنس به قشر پایینی طبقهٔ متوسط وابسته است، زندگی طبقهٔ سوم را از نظر این قشر اجتماعی می‌نگرد. همین است که همدردی او با مطرودان اجتماع، بیشتر جنبهٔ احساساتی(سانتیمانتالیسم) دارد. ص ۷۸

اصولاً دیکنس باوجود تحولات فکری خود همیشه یک «رفورمیست» و اصلاح‌طلب باقی ماند و هیچ‌گاه انقلاب را به‌عنوان درمان مصائب و بی‌عدالتی‌های اجتماعی نپذیرفت. وی از خون‌ریزی بیزار بود و از بوی خون خیابان‌های پاریس در دوران انقلاب کبیر فرانسه، که حتی در انگلستان هم به مشام می‌رسید، وحشت داشت. ص ۷۸

دیکنس هرگز علل اصلی طغیان مردم را با عارضه‌های آن[خون‌ریزی، بی‌عدالتی و مانند این‌ها] اشتباه نمی‌کند و با همهٔ حملاتی که به «وحشیگری‌ها» می‌کند، انقلاب را نتیجهٔ حس وحشیگری و خون‌خواری و حرص و آز «مترسک‌های ژنده‌پوش» نمی‌داند. ص ۷۹

بینش رئالیستی چارلز دیکنس موجب شده است که وی از این حقیقت که تفاوت شخصیت و سرنوشت افراد محصول تفاوت موقعیت‌های اجتماعی آنان است، به‌خوبی آگاه باشد و آن را استادانه بنمایاند. «داستان دو شهر» در این زمره است. ص ۷۹

رئالیسم دیکنس نیز مانند رئالیسم بالزاک، «تصوری» نامیده شده است. علت این است که این دو نویسنده چیزهایی را که به‌چشم ساده می‌آید با چنان چیره‌دستی و حساسیتی بزرگ می‌کنند و طوری حقایق اساسی را در قالب آدم‌های عادی می‌ریزند که تصاویر آنان بیشتر جنبهٔ «مبالغه» و «کاریکاتور» پیدا می‌کند. علت دیگر این است که دیکنس در توصیف افراد بیش از حد باریک‌بینی و موشکافی به‌خرج می‌دهد. همین امر موجب «تصوری» نمودن شخصیت‌های او گردیده است. صص ۸۰ و ۸۱

عظمت دیکنس به‌عنوان یک نویسندهٔ رئالیست ناشی از توانایی او در تصویر عواقب ضد انسانی و مصیب‌آور صنایع تجارتی، تسخیر اذهان و افکار به‌وسیلهٔ پول، سلطهٔ قوانین خرید و فروش و سخن کوتاه، در تجسم سرخوردگی‌ها و حقارت‌ها و نامرادی‌هایی است که سیستم اقتصادی و اجتماعی معاصر او پدیدار کرده بود. ص ۸۱

۳ـ تولستوی

[کنت لئو تولستوی به‌سال ۱۸۲۸ در یک خانوادهٔ اشرافی روسیه به دنیا آمد. در سه سالگی، مادر و در نُه سالگی، پدرش را از دست داد. سال ۱۸۴۴ به دانشگاه کازان رفت و سه سال بعد ترک تحصیل کرد. در ۱۸۴۹ در املاک خود مستقر شد و به رعایای خود رسیدگی می‌کرد. هرچه تضادهای طبقاتی برایش آشکارتر می‌شد، عطش تولستوی برای توجیه عقلانی و اخلاقی آن افزون‌تر و دردناک‌تر می‌گردید. از این‌رو زندگی توخالی و اشرافی مسکو را پشت سر گذاشت. در ۱۸۵۲ نخستین داستان خود به‌نام *کودکی* را نوشت. موفقیت انتشار آن، وی را به نوشتن بیشتر ترغیب نمود. به مجامع پترزبورگ و مسکو پیوست. سفر به اروپای غربی موجب نفرت وی از تمدن مغرب‌زمین گردید. ازدواج در ۱۸۶۲ و زندگی مرفه، باعث شد توفان‌های روحی او دامنه‌دارتر گردد و نمی‌دانست چگونه خود را در برابر وجدان تبرئه کند. در همین ایام قبل از پرتاب شدن به دامن مذهب، به نوشتن *جنگ و صلح* و *آناکارنینا* مشغول شد. سال ۱۸۸۰ *اعتراف* را نوشت. عشق به مسیح و اعتقاد به رستگاری بشر بدون تسلط کلیسا، اساس باور او شد. کلیسای ارتودوکس تولستوی را تکفیر کرد. در سال ۱۹۱۰ مرگ توانست دریای متلاطم روح او را سکون و آرامش بخشد.]

شیوهٔ داستان‌نویسی تولستوی و نظریهٔ او دربارهٔ هنر «حقیقی» هر دم تغییر یافته است. تولستوی عظمت هنری خود را به رئالیسم مرهون است. ص ۸۲

یکی از مسائل عمده‌ای که اشخاص داستان‌های تولستوی را آزار می‌دهد، تضاد دردناکی است که میان آرزو و واقعیت یا میان استعداد افراد و امکانات اجتماعی وجود دارد. این مسأله در اکثر رمان‌های معاصر نیز مطرح است، ولی تفاوت اساسی مابین هنر تولستوی و نویسندگان مغرب‌زمین این است که وی شکست‌های روحی و سرخوردگیِ قهرمانان خود را وسیلهٔ این قرار می‌دهد که پندارهای باطل، اعتقادات نادرست و کم‌عمقیِ ایشان را در شناخت واقعیت آفتابی کند. ص ۸۴

در چشم هنرمند واقع‌بین، بحران‌های روحی و دگرگونی‌های فکریِ پردامنه‌ای که گاه زندگی‌ها را زیر و رو می‌کند، و همچنین نتایج و تجلیات فلسفی این بحران‌ها و دگرگونی‌ها، زاییدهٔ زندگی مادی به‌مفهوم وسیع آن است. تولستوی از این حقیقت، یعنی تصعید مشکلات عینی و مادی به‌صورت مسائل معنوی و روانی، به‌خوبی آگاه است. با استادی تمام در *جنگ و صلح* نشان می‌دهد که پی‌یر تا وقتی که زندگی مرفه و آسوده‌ای دارد با نظر فیلسوفانه به مشکلات حیات نمی‌نگرد و به مسائل هستی و نیستی نمی‌اندیشد، اما همین‌که این زندگی آسوده و بی‌دغدغه از هم می‌پاشد و خود را نتها و درمانده می‌بیند و طعم بدبختی را برای اولین‌بار می‌چشد، آشفته‌حال از مسکو به پترزبورگ می‌گریزد، در راه در این اندیشه فرومی‌رد که «بد چیست؟ خوب چیست؟ چه چیز را باید دوست داشت

و از چه باید متنفر بود؟ مقصود از زندگانی چیست و من چیست؟ زندگی چیست؟ مرگ چیست؟ چه نیرویی تمام این‌ها را اداره می‌کند؟» صص ۸۵ و ۸۶

از نظر شخصیت‌سازی، تولستوی اشخاص عادی و معمولی را «تیپیک» و نمونه نمی‌داند و همیشه سرگذشت‌ها را بر جنبه‌های اساسی زندگی بنیاد می‌نهد. او این حقیقت را که انگیزه‌های مشابه اجتماعی ممکن است در شرایط متفاوت، پدیده‌های متفاوت در افراد ایجاد کند، هنگام آفریدن قهرمانان خود از نظر دور نمی‌دارد. مثلاً در مورد توصیف افکار و اعمال و خصوصیات روحی، ملاکان بزرگ را از خرده مالکان، بازرگانان طبقهٔ متوسط را از تجار اعیان‌زاده، روشنفکران اشراف‌منش را از روشنفکران طبقهٔ متوسط با دقت تمام تفکیک می‌سازد. همین است که قهرمانان تولستوی برخلاف آدم‌هایی که نویسندگانی مانند جیمز جویس در «خلأ اجتماعی» به‌وجود می‌آورند، دارای حیات واقعی و ابدی هستند. ص ۸۷

کتاب عظیم و حماسه‌مانند *جنگ و صلح* از لحاظ تنوع و وفور قهرمانان با *کمدی انسانی* مقایسه شده است. عظمت این رمان بسته به این حقیقت است که گروه عظیم افراد، از روستاییِ تهیدست گرفته تا اشراف‌زادهٔ ثروت‌مند، همه در تطور حوادث جای خاص خود را دارند و هر شخصیتی مظهر یکی از طبقات یا نمایندهٔ یک قشر طبقاتی است. جزئیات بااستادی و ظرافت تمام تصویر شده و همچون فیلم باعظمتی از برابر چشم خواننده می‌گذرد. این داستان تصویر جامع و زنده‌ای از اشرافیت شکاف‌خوردهٔ روسیهٔ قرن نوزدهم در برابر ما می‌نهد. ص ۸۸

جنگ و صلح تاریخ زنده‌ایست. نه‌تنها از این لحاظ که آدم‌های داستان و حوادث، واقعی و نمونه هستند، بلکه بیشتر به‌واسطهٔ این‌که شخصیت‌های بزرگ چرخ حوادث را نمی‌گردانند، مردم سازندهٔ تاریخ‌اند. قهرمانان فروتن جنگ، قهرمانان واقعی تولستوی هستند. صص ۸۹ و ۹۰

تولستوی بیشتر به زندگی روستاییان بعد از ۱۸۶۱ [سال الغاء بردگی] می‌پردازد. او تغییرات شگرفی را که «آزادی» در نحوهٔ زندگی و طرز تفکر دهقانان ایجاد کرد به‌درستی تصویر می‌کند. وی خصوصیات فکر دهقانان روسی را که بر اثر حس سرکشی ناپخته و کینهٔ مبهم و غریزی خود قادر به مبارزهٔ دسته‌جمعی و متشکل نبودند و غالباً چاره را در «درویش‌مسکلی» و «مقاومت منفی» و کناره‌گیری از دنیا و سیاست می‌جستند، استادانه وصف می‌کند. ص ۹۰

تولستوی از یک‌طرف بهره‌کشی انسان از انسان، حق‌کشی و فشار دولت و استبداد کلیسا را مردود می‌داند و از طرف دیگر نظریهٔ «اصلاح فردی» و «رستگاری مذهبی» و «عدم مقاومت در برابر زور و ناحق» را ترویج می‌کند؛ بسیاری از مسائل حیات اجتماعی را با واقع‌بینی کم‌مانندی مطرح می‌سازد ولی آن‌ها را به‌کمک فورمول‌های موهوم ماوراءالطبیعه‌ای حل می‌کند.

با این‌که رئالیسم تولستوی به «موعظه» و فلسفه‌بافی آلوده شده است، عظمت او از جنبهٔ هنرمند بودن کاهش‌پذیر نیست. بینش هنری تولستوی در نمایش واقعیت‌ها و نقش‌بندیِ درست مسائل اساسی متجلی است. صص ۹۰ و ۹۱

بخش دوم
ضد رئالیسم

«آنان که بیدارند دنیای مشترکی دارند، ولی آن کس که در خواب است، دنیای کوچکی خاص خود دارد.» ــ هراکلید

فصل اول
افسون رمانتیسم

رمانتیسم از لحاظ تبیین هنری، تقلای کسانی بود که جهد داشتند از ناملایمات و دشواری‌های دنیای صنعتی به جهانی موهوم و خیال‌انگیز پناه برند که ماوراء و مافوق هرج و مرج اجتماعی فردپرور و پول‌پرست آن زمان باشد. ص ۹۵

آلفرد دوموسه[Alfred de Musset] در بیان حال هنرمندان هم‌عصر خود مطالبی نوشته است که این جنبهٔ رمانتیسم را روشن می‌کند:

«در میان جمع، دو دستگی افتاد: در یک سو گشاده‌دلان و بلندپروازان رنج‌کشیده گرد آمدند که در طلب وارستگی و وسعت خاطر، سر فروافکندند و اشک به دامن ریختند؛ اینان خویشتن را در جامهٔ رؤیاهای بیمارانهٔ خود فروپیچیدند

و هم‌چون خس و خاشاک بر پهنهٔ دریای تلخی و اندوه پراکنده شدند. و در سوی دیگر اهل دنیا بر پای ایستادند که با همهٔ خوشگذرانی‌ها، خشک و سرسخت بودند و به هیچ‌چیز جز به شمردن اندوختهٔ خود دلبستگی نداشتند. از یک‌سو هق‌هق گریه و از سوی دیگر قهقههٔ خنده به گوش می‌آمد، که یکی از جان برمی‌خاست و دیگری از تن.»

ص ۹۶

«قیام رمانتیک» با درون‌بینی و تزلزل خاطر توأم است، از انزوا آغاز می‌شود، در نومیدی ادامه می‌یابد و با مرگ پایان می‌گیرد. ص ۹۶

تحلیل ریشه‌های اجتماعی رمانتیسم را نمی‌توان یک‌باره به‌صورت اصول کلی و تعمیم‌پذیر درآورد. به‌تناسب شرایط و اوضاع و احوالی متفاوتی که در اجتماعات و اعصار مختلف وجود دارد، این اصول کلی تعدیل می‌یابد...در انگلستان و فرانسه رومانتیسم زمانی شیوع یافت که طبقهٔ متوسط دستگاه حاکمه را تشکیل می‌داد، حال آن‌که رمانتیسم آلمانی سال‌ها قبل از پیروزی طبقه متوسط و در زیر فشار فئودالیسم و حکومت ارتجاعی رونق گرفت. منتقد شهیر *ژرژ برنندز* یکی از علل عمده ظهور رمانتیسم آلمان را این‌گونه توضیح می‌دهد: «حکومت ارتجاعی بود که در فرانسه اقتدار کلیسای کاتولیک و سلطنت بوربن‌ها را مستقر گردانید و در آلمان استبداد نفرت‌انگیزی منجر گشت که به‌همان شدت کاتولیسم فرانسه، بازار زهد و ریا را رواج داد، جوانان را به زندان افکند و بهترین نویسندگان عصر را آوارهٔ غربت ساخت.» پاورقی صص ۹۷ و ۹۸

در دورانی که هرج و مرج اجتماعی، ناهماهنگی اقتصادی، آشفتگی روح، نابسامانی اندیشه و بیگانگی و حسرت و تنهایی بر همه‌چیز سایه گسترده است، گذشته بهترین وسیلهٔ گریز از غم امروز و فرداست. ص ۹۸

هنگامی که اشرافیت رو به انحطاط است بعضی از هنرمندان اشراف‌زاده که زوال شکوه و اقتدار طبقهٔ خود را نزدیک می‌بینند، رمانتیسم را بهترین وسیلهٔ بیان حسرت و اندوه خود می‌یابند. شاتو بریان که از پیشتازان رمانتیسم فرانسه محسوب می‌شود، بهترین مثال این گروه «رمانتیک‌های اشراف‌منش» است. پاورقی ص ۹۸

والپول نویسندهٔ انگلیسی، «فواید» پناه بردن به زمان گذشته را باصداقت تمام این‌گونه شرح می‌دهد:

«سرزمین‌های دور همیشه چشم‌انداز من بوده است. از آن‌جا که هنوز به‌قدر کفایت پیر نشده‌ام تا از سطی بودن این چشم‌انداز شکوه نمایم، تصور می‌کنم که هیچ فضیلتی برتر از آن نیست که آدمی آن‌چه را واقعیت‌های زندگی می‌نامند با رؤیاها معاوضه کند. قلعه‌های کهن، تصویرهای قدیمی، تاریخ ایام گذشته و نجوای پیشینیان سبب می‌شود که انسان زندگی قرون گذشته را که نومیدی و آزردگی به‌بار نمی‌آورد، بازجوید.» ص ۹۹

هنرمند رمانتیک فاقد توازن و هماهنگی است. او گذشته را مغتنم می‌شمرد ولی از درک تاریخی زمان خود بازمی‌ماند. یعنی قادر به درک این نکته نیست که زمان حال نه‌تنها میوهٔ دوران گذشته است، بلکه دانه‌های میوهٔ فردا را نیز در خود نهفته دارد. بنابراین یا گذشتهٔ بی‌جان را می‌چسبد یا همهٔ امید خود را بر آینده‌ای موهوم و افسانه‌ای می‌بندد. صص ۱۰۰ و ۱۰۱

در نظر پیشوایان انقلاب کبیر فرانسه، عقل یگانه بوته‌ایست که تمامی اصول و ارزش‌ها را می‌توان در آن ذوب کرد و ترکیب نو ساخت؛ حال آن‌که رمانتیک‌ها روح را یگانه گرمخانه‌ای می‌دانستند که همه‌چیز را تقطیر می‌کند و قطرات شفاف و خوشگوار زیبایی را به وجود می‌آورد. پس اگر همدردی هنرمندان رمانتیک با انقلاب کبیر فرانسه دیری نپایید، جای شگفتی نیست. ص ۱۰۲

الم ماری کارو[Elme Marie Caro] تئوریسین مکتب رمانتیک متذکر می‌شود که هنر بایستی جاذبهٔ اندیشه‌ای را داشته باشد که به سوی زیبایی معنوی پرواز می‌کند، بایستی طبیعت را صرفاً به‌منزلهٔ «مبدأ پرواز» مورد استفاده قرار دهد و به پرورش «کمال مطلوبی که از همه‌جهت از واقعیت برتر است دست بزند. ص ۱۰۳

لکنت دولیل[Leconte de Lisle] در ۱۸۵۲ پس از پیروزی ضد انقلاب در فرانسه، نقش شعر را «بخشیدن زندگی کمال مطلوب به کسانی که زندگی واقعی ندارند دانست. نوالیس[Novalis] معتقد بود که شعر رمانتیک «صنعتی است که همه‌چیز را به‌نحو دل‌انگیزی عجیب و شگفت‌آور می‌سازد؛ صنعتی که همه‌چیز را در فاصله‌های دور قرار می‌دهد بی‌آن‌که از رنگ آشنا و جذابیت آن‌ها بکاهد». به‌گفتهٔ وی هرچیز را می‌توان شاعرانه و رمانتیک جلوه داد «در صورتی که آن را دور از نظر نگه‌داریم» یا «چیزهای عادی را مرموز جلوه دهیم، شناخته را ابهت ناشناخته بخشیم و آن‌چه را محدود است بی‌نهایت نمودار کنیم». ص ۱۰۳

پایهٔ ادبیات رمانتیک بر فلسفهٔ ایده‌آلیسم نهاده شده است. هرچند نویسندهٔ رمانتیک مظاهر دنیای خارج را مخلوق ذهن خود نمی‌داند، لکن آن‌ها را

دست‌افزار اندیشه و احساسات خود فرض می‌کند؛ حوادث را آن‌گونه که تمایلات باطنی‌اش ایجاب می‌کند می‌نمایاند و افراد را بنا به خواسته‌های روحی خویش مجسم می‌سازد. ص ۱۰۴

درنتیجهٔ بیزاری بی‌پایانی که رمانتیک‌ها از واقعیت داشتند، آن‌چه مجسم و لمس‌شدنی بود در چشم آنان خشن و نازیبنده و مبتذل جلوه کرد.

ص ۱۰۵

گوشه‌گیری و عدم فعالیت، بی‌شبهه پراکندگی خاطر و آشفتگی اندیشه را به‌دنبال دارد. در چشم هنرمند رمانتیک، زندگی بر نظم و قاعده‌ای استوار نیست تا بتوان خود را پای‌بند آن ساخت. ص ۱۰۸

رمانتیک‌های آلمان، گوته را نه به‌خاطر قدرت تجسم وی، بلکه به‌سبب هالهٔ راز و ابهامی که چهرهٔ بعضی از قهرمانان او را احاطه کرده است، بزرگ‌ترین شاعر رمانتیک می‌شمارند و از طرف دیگر، لسینگ[Lessing] و شیلر[Schiller] را اصلاً شاعر نمی‌دانند، چرا که اندیشهٔ نیرومند ایشان بارها به سوی دنیای خارج پرواز کرده است. ص ۱۰۹

شخصیت‌های داستان‌های رمانتیک، چکیدهٔ روح هستند؛ فضایی رؤیایی و مه‌آلود گرداگرد آنان را فراگرفته است؛ تنها رشته‌ای که ایشان را با دنیا خارج می‌پیوندد ضرورت جسمانی است. ص ۱۱۰

شخصیت‌های رمانتیک همگی مشتاقانه در جست‌وجوی آرمان‌های خود هستند، ولی آن‌ها را نه در واقعیت، بلکه در سایه‌های خیال‌انگیز واقعیت می‌جویند، بی‌آن‌که حوادث و اوضاع و احوال جهان ماده سد راه‌شان باشد. همین است که

آرزوهای طغیان‌آمیز و کوشش‌های خشمگینانهٔ آنان به جایی نمی‌رسد...یگانه احساس و حالتی که آنان را به طرف دنیای خارج سوق می‌دهد «انتظار» است. ص ۱۱۱

از آن‌جا که بنیاد رمانتیسم بر فلسفهٔ ایده‌آلیسم نهاده شده است، نویسندهٔ رمانتیک افکار را سازندهٔ حیات اجتماعی می‌داند و بالنتیجه تغییر شرایط اجتماعی را محصول تحولات فکری و اخلاقی می‌پندارد و بیماری‌های اجتماعی را به‌وسیلهٔ معجون‌های روحی شفا می‌بخشد. مثالی بیاوریم:

ژان والژان در ابتدای *بینوایان* مرد دیوسیرتی است ک ظروف کسی را که به او پناه و غذا داده است به‌دزدی می‌برد، ولی در پایان به یک فرشتهٔ رحمت تبدیل می‌گردد که حاضر است همه‌چیز خود را در راه دیگران فدا کند. عواملی که در وقوع این تغییر شگرف دست داشته است عوامل اجتماعی نیست، بلکه انگیزه‌های روحی و اخلاقی حاصله از ملاقات ژان‌وان‌ژان با آبه میریل است که خوبی مطلق در وجودش متجلی است. بنابراین در چشم هوگو، نیکی پدیدهٔ اجتماعی نیست که تابع مراتب و اوضاع و احوال اجتماعی باشد، بلکه یکی از تظاهرات و تجلیات خداوندی در روح انسانی است و همیشه پیروزمند است. حال آن‌که نویسندهٔ رئالیست نیکی و پاکی و تقوا را مطلق و خدایی نمی‌داند و آن‌ها را همانند زشتی و بدکاری، محصول سیر اجتماع می‌شمرد و بالنتیجه تقوا را همیشه پیروز نمی‌داند. ص ۱۱۲

نویسندهٔ رئالیست حیات آدمی را به‌منزلهٔ سیر تاریخی می‌نگرد. قهرمانان او همه انسان‌های تکامل‌یافتهٔ اجتماعی و تاریخی‌اند. اما هنرمند رمانتیک انسان بدوی

را تصویر می‌کند، از این‌رو خود را با طبیعت ودوران کودکی که هنوز رنگ اجتماعی به خود نگرفته و «آلوده» نگردیده است، مشغول می‌دارد. ص ۱۱۳

هرچند که رمانتیسم در مراحل نخستین نوعی کناره‌گیری از حیات اجتماعی و دنیای واقعی بود، ولی در مراحل بعدی به‌صورت رجعت هنرمند به زندگی و عالم واقع درآمد؛ منتها این بازگشت به‌خاطر این نبود که هنرمند رمانتیک زندگی و واقعیت را پذیرفتنی می‌یافت، بلکه قصد وی آن بود که هستی و واقعیت را به‌کمک مقیاس‌های خیالی و موهوم و به‌میل خود قالب‌ریزی کند. خطر جهان‌بینی رمانتیسم و کلیهٔ «ایسم»هایی که از آن مایه می‌گیرند در همین‌جا نهفته است. صص ۱۱۳ و ۱۱۴

فصل دوم
آهنگ سمبولیسم

«چه چیز زندگی جز آهنگ نام آن می‌تواند دلپذیر باشد؟» ــ جن یاتسن نغمه‌ساز

سمبولیست‌های فرانسوی مایهٔ هنر خود را از فرضیهٔ «اصالت احساسات» گرفتند. بنا بر این فرضیه، ما دارای احساسات و نوسانات حسی گوناگونی هستیم که در هر لحظه و هر مرحله از حیات دنیای خودآگاهی، تغییر و تفاوت پیدا می‌کند. از آن‌جا که زبان مرسوم و قراردادی نمی‌تواند احساسات و حالات روحی

متغیر و فرار هنرمند را چنان‌که باید بیان کند وظیفهٔ شاعر است که زبانی سمبولیک خاص خود بیافریند. صص ۱۱۶ و ۱۱۷

مالارمه می‌گوید: «نام بردن از یک شیئی، سه‌چهارم لطف شعر را زایل می‌کند، چرا که جاذبهٔ هر شعر بستگی به رضایت خاطری دارد که خواننده در نتیجهٔ درک مضامین شعری به‌کمک حدس و گمان تدریجی حاصل می‌کند. به‌اشاره و کنایه چیزی را نمایاندن یا احساسی را برانگیختن، زیبایی اندیشهٔ هنری را به کمال می‌رساند.» ص ۱۱۷

شاعر سمبولیست سعی می‌کند به‌وسیلهٔ ایهام و کنایهٔ شعری «واقعیت بهتر و عالی‌تری» بیافریند، زیرا تسلیم محض هنرمند به حال و جذبه، موجب «کشف» و «تسخیر» واقعیت ذهنی و عرفانی می‌گردد. ص ۱۱۸

والری[Valery] با غرور وجدآمیزی دربارهٔ شعرای سمبولیست ربع چهارم قرن نوزده می‌گوید: «آنان به تمامیِ اشیاء و موجودات معانی نامحدود بخشیدند، به‌نحوی که هر چیزی به ماوراءالطبیعه اشاره می‌کند. بیان ایشان نیز دلپسندانهٔ نامفهوم بود.» ص ۱۱۸

تفاوت میان شاعر سمبولیست و هنرمند رمانتیک در نحوهٔ و وسیلهٔ بیان احساسات است. هنرمند رمانتیک فقط احساسات و هیجانات خاص خود را داشت، ولی شاعر سمبولیست گذشته از احساسات، زبان خود را هم خصوصی و یکتا کرد. در شعر سمبولیک قواعد دستوری و جنبهٔ توصیفی زبان مرسوم، تحت‌الشعاع استعاره و مجاز یا ریزه‌کاریِ صور ذهنی قرار می‌گیرد. در شعر سمبلیک، کلمات مبین حوادث یا موجودات عالم خارج نیستند. هر کلمه سمبلی

است که از مفهوم قراردادی و توصیفی خود در دنیای خارج روگردان می‌شود. همین خصوصیت است که به این مکتب، جنبهٔ مذهبی و عرفانی می‌دهد و شاعر سمبولیست را به لباس «کشیش اسرار» که با سحر کلام سروکار دارد درمی‌آورد. صص ۱۱۸ و ۱۱۹

امتزاج محسوس و نامحسوس و یکی شدن عالم عینی و معنوی، به‌وسیله‌ی«سحر کلمات» و هماهنگی صور ذهنی و توازن اصوات و آهنگ شعری انجام می‌پذیرد.

تنها زبان است که مناسبات مرموز و ناپیدای اشیاء یا احساس‌ها را ، که از راه مستقیم و منطقی غیرقابل توضیح است، می تواند آشکار سازد. ص ۱۲۰

کلمات زبان آدمی، خاصیت نت موسیقی را ندارد. کلمات، برخلاف الحان موسیقی نمی‌تواند قائم بالذات باشد. هر کلمه برای این‌که جزو زبان محسوب شود، بایستی مبین چیزی و دارای معنایی باشد وگرنه جز صوت، خصوصیت دیگری نخواهد داشت. ص ۱۲۱

مایه‌ی زندگانیِ کلمات نه در آهنگ آن‌ها و نه در «رنگ» آن‌ها نهفته است؛ آن‌چه به کلمات زندگی می‌بخشد معانی آن‌هاست. دشوار است کسی بتواند از شعری که صرفاً از کلمات «خوشرنگ» و گوشنواز ترکیب شده باشد لذت ببرد. لذت شعری هنگامی دست می‌دهد که شخص بتواند مفاهیمی را که کلمات نمایندهٔ آنند دریابد...زیر ا اگر کلمات و اندیشه‌ها نتوانند به چیزهای درک‌شدنی و یا مفاهیم احساس‌پذیر اشاره نمایند، ادبیات دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد. صص ۱۲۱ و ۱۲۲

سمبولیسم هنگامی پا گرفت که هنرمند مطرود جامعهٔ غربی پی برده بود که محال است بتواند مانند افراد عادی و طبیعی «همرنگ جماعت شود». بسیاری از سمبولیست‌ها از جمله *آرتور رمبو* معتقد شده بودند برای این‌که هنرمند بتواند اثر هنری بزرگی به‌وجود آورد بایستی «انسان طبیعی» را در وجود خود بکشد و حواس خویشتن را از آن‌چه طبیعی است منزه نگهدارد. این «خودکشی» هنرمندانه به مکتب سمبولیک پر و بال داد. ص ۱۲۲

کناره‌گیری و بیگانگی هنر از واقعیت و تکاپو برای «کشف» حقیقت واقع از طریق پیوند دادن آن با ماوراءالطبیعه و غیر واقع ــ به‌وسیلهٔ سمبل‌ها ــ به نوعی اشرافیت ادبی گوشه‌گیر و جمع مرموز عارفانه‌ای منتهی می‌شود که جز تحلیل و تلطیف بیهودگی و نفی آرمان‌های خویش، کاری از آن ساخته نیست. ص ۱۲۳

تحولات فکری و اجتماعی اوایل قرن بیستم به‌تدریج از رونق سمبولیسم کاست و روگردانی هنرمندانی چون آندره ژید و ژاک ری‌ویر از این مکتب، موجب دلتنگی دایرهٔ هنری سمبولیسم گردید. ری‌ویر پی برد این مکتب که تازه‌جویان ادبی را شیفتهٔ خود ساخته بود، چیزی جز آخرین نمونهٔ هنر برای هنر نبود. ری‌ویر به این نکته پی برد که هنر، دست‌کم در مورد خود وی ارزشی نخواهد داشت مگر این‌که بیان‌کنندهٔ چیزی سوای خود هنر باشد و آن «چیز» انسانیت یا به‌گفتهٔ خودش زندگی است و بس. صص ۱۲۳ و ۱۲۴

فصل سوم
رؤیای سوررئالیسم

«درد من این است که در بیداری گرفتار کابوسم.»

هربرت رید که یکی از کارگردانان مکتب سوررئالیسم است در توضیح پیروان این مکتب می‌نویسد: «سوررئالیست‌ها با هرگونه کوششی که قصد از آن، دادن جنبهٔ فکری و منطقی به هنرمند باشد مخالفند. آنان هرگز روا نمی‌دارند که عناصر عقلانی هنر بر عناصر تصوری و تخیلی آن رحجان داده شود. به‌عقیدهٔ ایشان هیچ‌چیز بی‌حاصل‌تر و بیهوده‌تر از هنری نیست که منحصراً به بیان پاره‌ای از جهات گوناگون حقایق طبیعی بپردارد.» ص ۱۲۶

سوررئالیسم اساس کار خود را بر تداعی آزادی معانی و افکار و تصاویر، نوعی حالت خلسه و رؤیا می‌گذارد و می‌کوشد تا به خلاقیت هنری جنبهٔ خودبه‌خود بدهد. ص ۱۲۸

آزادانه‌ترین و بی‌بندوبارترین تخیلات و توهمات ما تابع انگیزه‌های ذهنی معینی است که علی‌رغم شکل واژگونه و غیر واقعی، خود از واقعیت‌های خارجی سرچشمه گرفته است. ص ۱۲۸

«وقتی که فرد خود را نقطهٔ مقابل اجتماع قرار دهد و عقل و منطق را مردود شمارد و مکاشفه و بی‌خویشتنی را ستایش کند، شخصیت وی انبساط و گسترش

نمی‌یابد، بلکه فشرده و منقبض می‌گردد؛ در چنین حالتی تنها چیزی که در میان می‌ماند وجدان آشفته و مضطرب هنرمند است که هنر بایستی همانند افیون آن را تخدیر کند.» ص ۱۲۹

شعر از این لحاظ جنبهٔ خلاقیت دارد که نوعی احساس و اندیشهٔ منظم یا رهبری‌شده است، حال آن‌که رؤیا مجموعه‌ای‌ست از تداعی‌های «آزاد» معانی و صور ذهنیِ واقعیت خارجی که خواست انگیزه‌های کور و غریزی، آن‌ها را ترتیب داده است. ص ۱۲۹

خصوصیت رؤیا این است که از اقلیم ضمیر نابخود متصاعد می‌شود، از این‌رو دارای بینایی و شعور و خلاقیت نیست. اما شعر که از دنیای خودآگاهی سرچشمه می‌گیرد و به سوی سرزمین باطن سرازیر می‌شود، خلاق خودآگاه است. رؤیا بیمناکانه خود را از خطهٔ احساسات دور می‌دارد؛ مبادا خفته را بیدار کند و به عمل وادارد. شعر این خطه را متهورانه درمی‌نوردد تا دنیای روحی را دگرگون سازد. شعر کلمات را چنان ترتیب می‌دهد تا احساسات برانگیخته شود و شخص احساس تازه‌ای دربارهٔ واقعیت پیدا کند. حال آن‌که رؤیا واقعیتی را بنا به تمایلات نهفتهٔ غرائز قالب‌ریزی می‌کند و نه‌تنها از لحاظ آشنا کردن شخص با حقیقت واقع، کاری از آن ساخته نیست، بلکه برای این‌که شخص را همچنان در خواب نگهدارد وی را از حیطهٔ واقعیت‌های خارجی دور می‌دارد. ص ۱۳۰

هنرمند سوررئالیست که سیر رؤیا و شعر را یکی می‌داند همواره تشنهٔ «مافوق واقعیت» و جویای چیزی است که از قوانین طبیعی و نمودهای زندگی واقعی برتر باشد. ص ۱۳۱

هنرمند سوررئالیست مانند هنرمند رمانتیک که انسان ناپخته و بی‌تجربهٔ دوران کودکی را تجلیل می‌کند، او نیز انسان تکامل‌یافتهٔ تاریخی را قربانی بشر بدوی می‌سازد که از تاریخ نشان ندارد. به ادعای آندره برتون «اثری که بتوان آن را هنر نامید، اثری است که طراوت احساسات کودکی را به ما بازگرداند. هنرمند از عهدهٔ این کار در صورتی می‌تواند برآید که هنر خود را با تاریخ حوادث جاری مستقیماً مرتبط نسازد.» ص ۱۳۴

فصل چهارم
دلهرهٔ اگزیستانسیالیسم

«درک زندگی حاصلی جز دلهره نخواهد داشت.» ـ آندره مالرو

شارل بودلر رمانتیسم را با سمبولیسم پیوند داد، کی‌ار کگارد Kierkegard زمینه را برای تکامل رمانتیسم به‌صورت اگزیستانسیالیسم فراهم ساخت.

فیلسوف اگزیستانسیالیست معتقد است که جهان بدون وجود ما محسوس و مؤثر نخواهد بود و درحقیقت ماییم که به دنیای حقیقی جان می‌بخشیم. هایدگر Heidegger پدر فلسفهٔ اگزیستانیسالیسم می‌گوید: «من چنان موجودی هستم که هستی از اوست». این گفته سخن کی‌ار کگارد را به‌یاد می‌آورد که گفته است: «وجدان همواره حقیقت را خلق می‌کند.» ص ۱۳۸

توجیه اگزیستانسیالیست این است که وجود من در امان نیست، زیرا موجودات دیگری هم هستند که دنیایی را که ساختهٔ من و خاص من است ساختهٔ خود و خاص خود می‌دانند. مشکل این‌جاست که دنیای آنان دنیای من است به‌اضافهٔ خود من؛ پس همان‌گونه که من دیگران را ابزار کار خود می‌پندارم، آنان هم مرا آلت دست خویش می‌شمارند. لهذا تعدد وجدان‌ها زندگانی را نحس و الم‌انگیز می‌سازد و باعث می‌شود که من دائماً دست‌خوش اضطراب و دلواپسی باشم. از این‌رو «خود بودن و دیگران بودن» که اجتناب‌ناپذیر و لازمهٔ ادامهٔ زندگی است، مایهٔ دلهرهٔ دائمی می‌گردد. همین است که ژان پل سارتر در کتاب «دربسته» می‌کوشد به ما ثابت کند که وجود دیگران برای ما جهنم است.

صص ۱۳۹ و ۱۴۰

سارتر آزادی را پدیده‌ای مجرد و معنوی می‌داند. به‌گفتهٔ خود او «آزادی آدمی گوشهٔ دنج و فروبسته‌ای‌ست» که در برابر «تاخت و تاز»های دنیای خارج حکم «پناهنگاه» را دارد. (عصر منطق). موضوع اصلی این کتاب قهرمانی‌های کسی است که با همهٔ فشارها و الزامات جهان مادی، آزادی درونی خود را محفوظ می‌دارد. در نظر آلبر کامو هم آدمی در خود زندگی می‌کند و چندان نیازی به *ورای* خود ندارد: «کسی که ولو یک روز هم زندگی کرده باشد به‌آسانی می‌تواند صد سال در زندان بماند. خاطرات زندگی او آن‌قدر هست که حوصله‌اش سرنرود.» (بیگانه) ص ۱۴۱

در نظر اگزیستانسیالیست، حیات وابستهٔ *وجود* آدمی‌ست، نه وابستهٔ *اندوخته‌های فکری* او؛ چه وجود داشتن، زیستن است نه شناختن. ص ۱۴۳

اگزیستانسیالیست که در ابتدا خود را آزاد آزاد می‌پنداشت، سرانجام خویشتن را با زندگی دشوار و فاجعه‌آمیز و هول‌انگیزی روبه‌رو می‌بیند...این‌جاست که گفتار داهیانهٔ یکی از پیشوایان بشریت در خاطر زنده می‌شود: «انسان‌ها خود تاریخ را می‌سازند، ولی نه به‌دلخواه یا در اوضاع و احوالی که خود گزیده باشند، بلکه در اوضاع و احوالی که مستقیماً به‌وسیلهٔ گذشتهٔ تاریخی پیدا آمده و فراهم شده و به ایشان منتقل گردیده است.» صص ۱۴۲ و ۱۴۳

طبیعی است که «آزادی اگزیستانسیالیستی» سرانجام به یأس و دلزدگی و عدم آزادی منتهی می‌گردد. ص ۱۴۳

در ادبیات اگزیستانسیالیستی، انسان همچون موجودی ابدی و ماوراءالطبیعه جلوه‌گر می‌شود که از دایرهٔ تأثیرات زمان و مکان و محیط اجتماعی بیرون است. رنج‌های انسانی ناشی از محرومیت‌های مادی و اختناق‌های فکری و فشارهای اجتماعی نیست، بلکه زاییدهٔ وجود خود اوست. گیزو تریاکی[در «سرنوشت انسان» اثر آندره مالرو] احساس می‌کند که «آن رنج اصلی درون وی را منقلب کرده است، نه آن رنجی که مخلوقات یا اشیاء موجب آنند، بلکه همان رنجی که سیل‌آسا از درون وجود آدمی جاری می‌شود». ص ۱۴۶

یکی از خصوصیات ساختمان فکری روشن‌فکر طبقهٔ متوسط این است که اصول ذهنی خود را به همهٔ جهان و همهٔ زندگی تعمیم می‌دهد؛ دردهای خود را درد بشریت و شکست‌های خود را شکست عالم هستی می‌پندارد...و زوال تمدن و فرهنگ طبقهٔ خود را زوال تمدن و فرهنگ جهانی می‌داند. صص ۱۵۰ و ۱۵۱

آن‌چه سارتر درباره‌ی رمان بیگانه آلبر کامو گفته است، گویای حقیقت مورد بحث است: «در جهانی که به‌ناگهان از اوهام و تجدد فکری تهی گردیده است، آدمی احساس تنهایی و بیگانگی می‌کند. اما حالت غربت و انزوای او را چاره‌ای نیست، زیرا آرزوی سرزمین موعود و امید بازیافتن موطن از دست رفته از خاطره‌اش محو شده است.»

آینده نشان خواهد داد که آیا ژان پل سارتر هنوز هم موطن خویش را «از دست رفته» و امید بازیافتن «سرزمین موعود» را بیهوده می‌داند یا این‌که برای «حالت غربت و انزوای» خود چارهٔ واقعی را یافته است. ص ۱۵۱

فصل پنجم
داستایوسکی

«علم مخوف‌ترین بلای جان آدمی‌ست؛ مصیبت آن از طاعون و قحطی و جنگ بیشتر است.» ـ داستایوسکی

فئودور میخائیلویچ داستایوسکی سال ۱۸۲۱ در شهر مسکو زائیده شد. پدرش طبیب بود و مادرش از تاجرزادگان. داستایوسکی سال ۱۸۲۷ به پترزبورگ رفت و مهندسی آموخت. پس از ترک خدمت ارتش، مصمم شد وقت خود را صرف ادبیات کند. سال ۱۸۴۴ کتاب *مردم فقیر* را نوشت. به

گروه سوسیالیست‌ها پیوست و بعد از شکست انقلاب ۱۸۴۸ دستگیر و به‌جرم «قیام بر ضد سلطنت و کلیسای ارتودوکس» به سیبری تبعید شد. در تبعید، انجیل را خواند و در روحیهٔ او تأثیر فراوان داشت. بعد از برگشت از تبعید دیگر آن جوان پرشور انقلابی نبود. تحمل رنج و تسلیم و رضا پیشه کرد. به تبلیغ مسیحیت و مبارزه با انقلابیون و آزادی‌خواهان پرداخت. زندگی‌اش با تنگدستی همراه شد. قرض‌های حاصله از قمارهای ولع‌آمیز، او را دائماً عذاب می‌داد. آخرین اثرش برادران کارامازوف است که «وصیت‌نامهٔ داستایوسکی به ملت روس» نامیده شده است. مرگ داستایوسکی در سال ۱۸۸۱ رخ داد. پاورقی ص ۱۵۳

بعضی از نویسندگان بزرگ ضد رئالیست را نمی‌توان در چهارچوب مکتب ادبی معینی قرار داد. داستایوسکی و جیمس جویس از آن جمله‌اند. ص ۱۵۳

داستان‌های داستایوسکی تبیین هنری معتقدات شخصی نویسنده است. از این‌رو هنگام تجزیه و تحلیل آثار داستایوسکی نمی‌توان توانایی و بینش هنری نویسنده را از ایدئولوژی او جدا فرض کرد؛ حال آن‌که در مورد بالزاک این کار شدنی است. ص ۱۵۴

داستایوسکی در سه اثر بزرگ خود «جنایت و مکافات»، «برادران کارامازوف» و «طلسم‌شدگان» سعی می‌کند خواننده را متقاعد سازد که نداشتن ایمان کورکورانه، سر باز زدن از رنج و درماندگی، شکاکیت، جهد در راه کسب معرفت علمی و عملی و مبارزه به‌خاطر ایجاد اجتماعات منظم، به‌نحو

اجتناب‌ناپذیری با رشتهٔ بی‌پایان جرم، جنایت، جنون، سرگردانی و مرگ گره می‌خورد. ص ۱۵۴

در نظر داستایوسکی تاریخ دارای سیر ماوراءالطبیعه و روحانی است و محرک و مشوق آدمی عوامل غیر عقلایی و «مجهول» است و عقل و شعور و منطق در تحول جهان نقشی ندارد. ص ۱۵۶

شادمانی و سعادت در نظر داستایوسکی، در نتیجهٔ شرایط مساعد اجتماعی که شخص در آن به مبارزهٔ حیات مشغول است فراهم نمی‌آید، شادمانی پدیده‌ای مطلق و ابدی است که به حدود زمان و مکان بستگی ندارد: «آن روز که همهٔ ابناء بشر شاد و خوشبخت شده باشند دیگر گذشت زمان وجود نخواهد داشت، زیرا دیگر نیازی به آن نخواهد بود.» [از زبان کریلوف در *طلسم‌شدگان*.]

یکی از نویسندگان می‌نویسد: «رمان‌های او پر از توصیف‌های رئالیستی است که ما را به درک ناروایی‌ها و انحرافاتی که وی ظاهر کرده است، قادر می‌سازد؛ اما درنتیجهٔ چیره ساختن عوامل غیر عقلایی بر عقلایی و تعمق کردن دربارهٔ نیروهای محرکهٔ شعور باطن که نه درک شدنی است و نه دست‌یافتنی، سرانجام راهش به اوج رمانتیسم منتهی گردید. یعنی به جایگاهی رسید که هم هنرمند و هم بنی‌آدم خود را یکسره از جهان کنار می‌کشند و به ژرفنای «غیر واقع» فرومی‌افتند.» ص ۱۵۹

داستایوسکی مایهٔ آثار خود را از واقعیت‌های اجتماعی روسیهٔ تزاری می‌گرفت. او غالباً افکار و آرمان‌های خویش را با واقعیت در تضاد می‌دید و چون بزرگی و شهامت و بصیرت رئالیستیِ بالزاک را نداشت، نمی‌توانست بت‌های ذهنی خود را در برابر عظمت واقعیت درهم شکند. ص ۱۵۹

تفاوت عمده میان تولستوی و داستایوسکی این است که قهرمانانی که روش زندگی‌شان با جهان‌بینی تولستوی سازگار نباشد دست‌کم حق حیات دارند و هیچ‌گاه این نویسندهٔ نابغه آنان را بی‌دریغ محکوم به مرگ نمی‌کند. حال آن‌که بیچاره‌ترین، پست‌ترین، جانی‌ترین، فاسدترین و بدنام‌ترین و بدفرجام‌ترین آدم‌های داستان‌های داستایوسکی کسانی هستند که با فلسفهٔ زندگی و معتقدات او ضدیت می‌کنند و در پایان کار مرگ یا دیوانگی یا خودکشی ایشان را برای همیشه از صحنه بیرون می‌برد. ص ۱۶۰

اعتیاد داستایوسکی به کاوش «رازهای روح انسانی» موجب شده است که تجزیه و تحلیل‌های روحی دقیق و کم‌مانند او صدمه ببیند. حالات روحی قهرمانان خود را بااستادی توصیف می‌کند، ولی در تجسم تضادهای باطنی آنان به مبالغه می‌پردازد. روح را چنان به‌کار می‌گیرد که گویی با جسم پیوندی ندارد. ص ۱۶۲

داستایوسکی با قدرت شگفت‌انگیزی به توصیف و تحلیل بیماری‌های روح بشری دست می‌زند و بی‌رحمی و خشونت «سادیسمیِ» کسانی را که خواهان انهدام همهٔ ارکان زندگی بوده‌اند ولی نومید شده‌اند، و در نقطهٔ مقابل آن یعنی «مازوخیسم» موجودات مطرود حقارت‌کشیدهٔ وازده را با چیره‌دستی تمام توصیف می‌کند، اما در بیان حال واقعی اشخاص سالم و پرحرارت ناتوان است...برخلاف گورکی، وی هرگز قادر نیست قهرمانان سالم نیرومند و سرکش خلق کند. ص ۱۶۳

داستایوسکی به‌کمک نبوغ خود بیماری اجتماع روسیهٔ زمان خود را به‌خوبی آشکار می‌کند، منتها مرهمی که بر زخم «آزردگان و تحقیرشدگان» می‌نهد، کاملاً موهوم و ایده‌آلیستی است. ص ۱۶۴

تراژدی داستایوسکی در آن است که وی با همهٔ بصیرت خود نتوانست واقعیت‌های اجتماعی زمان خود را بشناسد و اهمیت تاریخیِ نیروهای مترقی و جنبه‌های منفی و ضد انسانی سازمان اجتماعی زمان خود را درک کند. از آن‌جا که قادر نبود به تضادهای ثمربخش اجتماع خویش پی ببرد، کسانی را که دم از تغییر و تحول می‌زدند نیهیلیست، توطئه‌چی، دروغ‌گو و تبهکار خواند و حکومت استبدادی و فاسد تزاری را نعمت شمرد. در نظر او روش‌های خفقان‌آور دولت «در روسیه طبیعی و عملی است» و جنبش‌های انقلابی «یورش آدم‌های بی‌همه‌چیز» است. [از *طلسم‌شدگان*.]

این گونه تحریف واقعیت، مبتلابه هر نویسنده‌ای‌ست که واقعیت را به‌نام خود واقعیت تصویر نمی‌کند، بلکه آن را به‌نام معتقدات ذهنی و توهمات خویشتن روی کاغذ می‌آورد. ص ۱۶۵

فصل ششم
جیمز جویس

»ددالوس! تو انسانی هستی ضد اجتماع...« ـ جویس

جیمز جویس که بسیاری از منتقدان عصر حاضر او را بزرگ‌ترین نویسندهٔ مغرب‌زمین در قرن بیستم می‌دانند، سال ۱۸۸۲ در حومهٔ شهر دوبلین زاییده شد و به‌سرپرستی کلیسای کاتولیک تربیت یافت. جویس از فقدان «جامعهٔ ایده‌ال» و اسارت ملت خود و اقتدار سیاه کلیسا رنج می‌برد. پس از

پایان تحصیلات خود را از آیرلند به پاریس تبعید کرد: «به‌خدمت آن‌چه دیگر بدان اعتقاد ندارم، کمر نخواهم بست، می‌خواهد خانهٔ من، میهن من یا کلیسای من باشد.» جویس جز چند روزی که در کنار بستر مرگ مادر گذراند، همه‌عمر دور از وطن زیست. جز در اواخر زندگی که کتاب‌هایش شهرت عالمگیر یافت، جویس همواره با فقر و تگدستی دست به‌گریبان بود. مطبوعات بازاری پردرآمد را از خود می‌راند و از راه حسابداری و دفترداری امرار معاش می‌کرد. نخستین اثر معروف جویس، *چهرهٔ هنرمند در جوانی*، شرح زندگانی خود نویسنده است که نام خویش را *ددالوس* گذاشته. این کتاب قیام او بر ضد کلیسای کاتولیک محسوب می‌شد. شاهکار جویس *اولسیز* یا *اولیس* Ulysses در سال ۱۹۲۲ چاپ شد. کتاب تا چند سال مرتباً توسط مأمورین گمرک انگلیس و امریکا ضبط و سوزانده می‌شد. این رمان عظیم که از عجایب ادبیات روزگار است، مشتمل بر سیصد هزار کلمه است و از ابتدا تا انتها، شرح حوادثی است که در عرض مدتی کم‌تر از یک شبانه‌روز اتفاق می‌افتد. نام کتاب و بسیاری از سمبل‌ها و استعاره‌های آن از *اودیسهٔ* Odysse *هومر* و میتولوژی یونان گرفته شده است. در *اولیس*، نویسنده «دل و رودهٔ» آدم‌های خود را بیرون ریخته است. مرگ این اعجوبهٔ ادبیات در سال ۱۹۴۱ در زوریخ روی داد. پاورقی صص ۱۶۷ و ۱۶۸

جویس که برای محکوم کردن اجتماع خود قد برافراشته بود، سرانجام خود را محکوم کرد؛ محکوم به انزوا، محکوم به تبعید و محکوم به تحمل زخمی که می‌بایست به‌دست خود بر آن نمک بپاشد.

سرانجام دردناک و غم‌انگیز عصیان جویس اجتناب‌ناپذیر بود. وقتی که شخص «در نفس خود» قیام می‌کند، قیام او در وجود خود او نیز پایان می‌گیرد...حداکثر تأثیر «محکومیت باطنی»، احساس «نفرت و بیزاری» است. ص ۱۶۹

جویس بیماری‌های تمدن معاصر را درست تشخیص می‌دهد، اما او را نمی‌توان رئالیست دانست، زیرا جویس درنتیجهٔ «تشخیص اجتماعی» مظاهر مسموم، زندگی را طرد نمی‌کند، بلکه زندگی را به‌واسطهٔ انزجار و «بیزاری رمانتیک» از خود می‌راند.

شاید تنها جنبهٔ رئالیستی هنر جویس آن باشد که انسان‌های مطرود واخورده و سرکوفتهٔ اجتماعات کنونی مغرب‌زمین را آن‌چنان که هستند تصویر می‌کند، اضطراب فکری و بحران‌های روحی روشنفکران طبقهٔ متوسط را آشکار می‌سازد، منتهی رئالیسم وسیع‌تر عمیق‌تر از آن است که بشود آن را به یک جنبهٔ واقعیت محدود ساخت. بدین جهت هنر عصیان‌آمیز او به جایی نمی‌رسد و طرد اجتماع فاسد و نفی اصول و ارزش‌های پوسیده، حاصلی برایش به‌بار نمی‌آورد. ص ۱۷۰

معنای دلبستگی به خود، درک نفس خود نیست. برای این‌که شخص بتواند خود را بشناسد، بایستی به عواملی که در تکامل نفس او مؤثر است پی ببرد و این امر بدون شناختن روابط متقابلی که میان دنیای باطنی و عالم خارج و هم‌چنین میان خود شخص و دیگران وجود دارد امکان‌پذیر نیست. بنابراین برای این‌که شخص خویشتن را آن‌چنان‌که هست بشناسد، بایستی قبل از هر چیز اجتماع را درک کند و از مناسبات میان فرد و جمع آگاهی روشنی حاصل نماید. ص ۱۷۴

ماکسیم گورکی خود را در دیگران درک می‌کند، حال آن‌که جویس خویشتن را در خود می‌شناسد. ص ۱۷۴

فهم رمان اولیس کاری دشوار است، زیرا نویسنده همه‌چیز را نه به مفهوم واقعی آن، بلکه به‌منزلهٔ سمبل و رمز به‌کار می‌برد. مثلاً هنگامی که استفن شیشه‌های خردشده و بناهای فروریخته را می‌بیند، مراد، آرزوهای بر باد رفته و آرمان‌های درهم شکسته است؛ یا هنگامی که نویسنده می‌خواهد دلمردگی و دلزدگی استفن را بیان کند و به‌اشاره بفهماند که زورق امید او در گل نشسته، وی را در مقابل لاشهٔ سگی که بر آب دریا افتاده و قایقی که در شن فرورفته قرار می‌دهد.

سمبولیست‌های فرانسوی کلمات را وسیلهٔ راه بردن به کنه حقایق نامکشوف می‌دانند. جویس نیز همین اعتقاد را دارد. در نظر او کلمات نه‌تنها قالب افکار و اندیشه‌هایند، بلکه واسطه‌ای هستند که مانع از قطع رابطه میان هنرمند و واقعیت‌اند... کلمات منحصراً واقعیت را آشکار نمی‌سازند، بلکه آن را نیز خلق می‌کنند. ص ۱۷۶

تم اصلی و مایهٔ سمبولیک داستان جویس «وجدان گناهکار» است که هم از معتقدات یونان قدیم و قرون وسطا ریشه می‌گیرد و هم فرویدیسم الهام‌دهندهٔ آن است. ص ۱۷۸

شیوهٔ «جریان ذهنی» در عوض این‌که واقعیت خارجی را در ضمن تجربیات روزانه توصیف کند، نوسانات ذهنی را وسیلهٔ تجسم واقعیت قرار می‌دهد. واقعیتی که این‌گونه توصیف شده، دست‌خوش همان تحریف‌ها، بی‌ثباتی‌ها،

پراکندگی‌ها، ابهام‌ها و آشفتگی‌هایی می‌شود که واقعیت خارجی در ذهن و خاطره و ضمیر باطن دچار آن‌ها می‌گردد. ص ۱۷۹

یکی از عوامل عمده‌ای که ما را از انحرافات و اشتباهات فکری مصون می‌دارد، تجربه‌های عینی زندگی است. شیوهٔ «جریان ذهنی» برای این عامل هدایت‌کننده نقشی قائل نیست. به‌همین سبب تفکرات وهمی و واقعی ما را تثبیت می‌کند و وهم را جایگزین واقعیت می‌سازد. گذشته از این، درنتیجهٔ تکیه بر جذبه‌های عارفانه و تداعی آزاد معانی، که عقل و منطق را از تنظیم و ترتیب فکر و رهبری اندیشه بازمی‌دارد، زندگی روزانهٔ فرد را دست‌خوش توهم و رؤیا می‌سازد. ص ۱۸۰

تجزیه و تحلیل‌های روحی جویس جنبهٔ ناتورالیستی نیز دارد. او حوایج و انگیزه‌های جنسی را عامل گردانندهٔ حیات و فکر می‌پندارد. بنابراین روابط اجتماعی را به‌مرحلهٔ روابط بیولوژیک تنزل می‌دهد و عوامل ناخودآگاه غیر عقلایی را بر تفکر عقلایی حکمروا می‌سازد...آدم‌هایی که در اولیس وجود دارند منحرف‌ترین، سرخورده‌ترین و زبون‌ترین افراد روی زمین‌اند.

ص ۱۸۱

جویس ذهن و فکر آدمی را در حالت رؤیا تصویر می‌کند و این ترکیبی است از فرویدیسم و رمانتیسم. وی کوشیده است که با استفاده از خواب یک‌شبهٔ قهرمان‌های خود، وضع کنونی انسان و تاریخ را مجسم سازد.

ص ۱۸۲

روح انسانی مایهٔ کار جویس است. اما وی مانند فلاسفهٔ ایده‌آلیست، روح را سازندهٔ واقعیت خارجی می‌داند که همه‌چیز را به قالب می‌ریزد. [«روح من، قالب همهٔ قالب‌ها به‌همراه من می‌آید.»] و در عین حال معتقد است که «ظلمت و تاریکی در نهاد روح است» و «روح ما که از زخم خجلت گناهانمان جراحت یافته است، بیش از پیش به ما می‌آویزد.» (اولیس)

ص ۱۸۳

جیم جویس مانند بسیاری از هنرمندان عصر ما، خود را هنرمندی «بی‌طرف» می‌پنداشت، اما آثار او برای همیشه ثابت کرد که «بی‌طرفی» و «بی‌اعتنایی» هنرمند، نیرنگ و فریبی بیش نیست و کار هنرمند، چه خود او بخواهد و چه نخواهد، به‌سود یا به‌زیان دیگران تمام می‌شود. صص ۱۸۴ و ۱۸۵

جویس و اگزیستانسیالیست‌ها را می‌توان طلایه‌دار هنرمندانی دانست که به انحطاط لیبرالیسم قرن بیستم، بیان هنری بخشیده‌اند. این هنرمندان درشمار روشنفکران خوش‌قریحه‌اند که می‌بینند زمین دارد زیر پایشان شکاف می‌خورد، ولی می‌کوشند به‌تنهایی این شکاف عظیم را پر کنند. ص ۱۸۵

پایان سخن

«هنر برای هنر» وهم و نیرنگی بیش نیست. هنری که برای خود هنر آفریده شده باشد ناقص است، زیرا نقش واقعی هنر تقویت و تلطیف روحیِ انسان، افزودن بر محتویات فکری و بیدار کردن اوست. تحول اجتماعی شیوه‌های ادبی نشان می‌دهد که هنرمند، «هنر برای هنر» را آزادانه اختیار نمی‌کند، بلکه شرایط ناسازگار اجتماعی آن را بر او تحمیل می‌سازد. خود را منزوی کردن و از «های و هوی» جهان کناره گرفتن، تبیین آزادی هنرمند نیست و از عدم آزادی او حکایت می‌کند. ص ۱۸۷

میزان اختیار و آزادی ما بستگی به شرایط جبر و ضرورت طبیعت و واقعیت‌های موجود دارد. رابطه‌یی که میان انسان و طبیعت وجود دارد، هنرمند و اجتماع را به‌هم می‌پیوندد. ص ۱۸۹

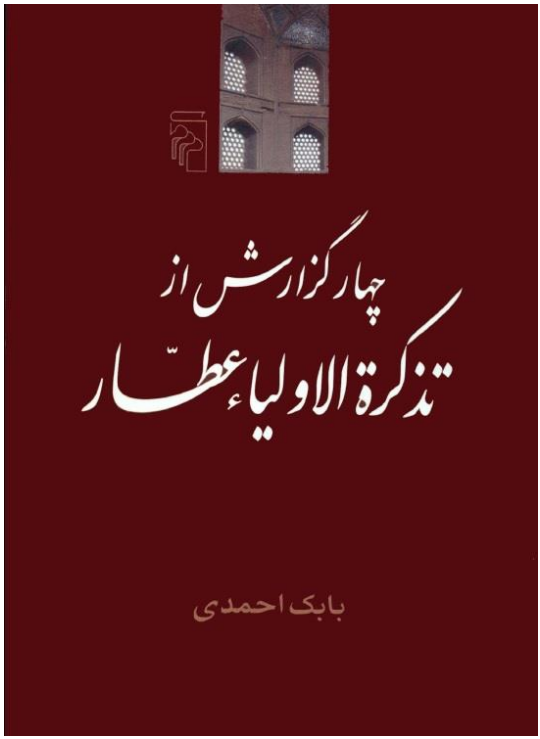
مایهٔ زندگی هنرمند منزوی نه آزادی، بلکه تضاد میان ضرورت و آزادی است. طبیعی است که این تضاد به تشنج خاطر و پریشانی حال منتهی شود... مادام که هنرمند به ارزش‌ها و اصول عالی‌تری که عصارهٔ واقعیت‌ها و مشکلات قرن

ماست پابند نگردد، هنر وی نیز با درون‌بینی و آشفتگی خیال همراه خواهد بود و چنان‌که سیر تحولی مکتب‌های ادبی نشان می‌دهد، سرانجام به انحطاط خواهد گرایید. ص ۱۹۰

در این زمانه نبوغ طبیعی هنرمند تکافوی درک درست واقعیت را نمی‌دهد. هنرمند بایستی خود را برای درک واقعیت مجهز سازد... آزادی هنری با وابستگی اجتماعی مباینت ندارد؛ هر دو همبسته و لازم و ملزوم‌اند. هنرمند نمی‌تواند هیچ‌گونه مسئولیتی برای خود قائل نشود. عظیم‌ترین و مقدس‌ترین مسئولیت‌ها بر عهدهٔ اوست، و آن بینا ساختن مردم به زندگی و مدد کردن ایشان در تغییر شرایط اجتماعی است. یکی از بنیانگذاران عالی‌ترین تمدن‌ها به حق گفته است که «نویسنده معمار اندیشه‌ی آدمی است.» این‌جاست که کلام فناناپذیر دانیال نبی دوباره در خاطر زنده می‌شود:

«تو پنداری که در بندی، حال آن‌که آزادی»

«توپنداری که خودکامی، حال آن‌که وابسته‌یی». صص ۱۹۱ و ۱۹۲



یادداشت‌برداری از کتاب:

چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار

نوشته: بابک احمدی

نشر مرکز

چاپ دوم، ۱۳۷۹

یادداشت‌برداری: آذر ۱۳۹۳

دیباچه

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح
هست خاکی که به آبی نخرد توفان را
حافظ

سفر در سرزمین شگفتی‌ها

هدف گزارش نخست کشف نشانه‌های زندگی هر روزه‌ی ایامی است که کتاب در آن پدید آمد، و درک تاریخی‌ای که در کتاب نهفته است و شناختی که می‌توان درباره‌ی چارچوب سخن آیینی، دینی و عرفانی و افق اندیشه‌گری ایام به‌دست آورد.

هدف گزارش دوم کشف معناهایی‌ست که به‌نظر می‌رسد فهم‌شان در چارچوب افق دلالت‌های متن، برای مردم روزگار پدید آمدن کتاب ممکن بود.

هدف گزارش سوم از یک‌سو کشف زبان متن، و تازگی‌ها و ویژگی‌های سبک یا روش بیان آن است و از سوی دیگر یافتن توان‌های روایت‌گری کتاب عطار.

هدف گزارش چهارم یافتن چیزی است بسیار دور از دست: کشف معناهای باطنی، درونی یا نهانی متن. اگر در پی این آرزوی دست‌نایافتنی برآمده‌ام، از این روست که دل خوش داشته‌ام که شاید بتوانم دست کم تأویل‌هایی تازه از نشانه‌ها بیابم. صص ۵ و ۶

جهان تذکرة الاولیاء دنیای پارسایان است. دنیایی آرمانی و خیالی، که گاه وصف ناشدنی می‌نماید و گاه بسیار ملموس و آشناست. در این جهان،، مردگان حرف می‌زنند، خشم می‌گیرند، یا می‌خندند، از درخت انار آواز می‌توان شنید، سگی را که می‌رانند می‌گوید: «احسنت، ای خواجه! مهمانی خواهی چون بیاید، برانی؟» گرگی درنده شیخی را بر سر سجاده می‌بیند، و می‌رود، پارسایی دشت و صحرا را به زر تبدیل می‌کند، عارفی خطی بر زمین می‌کشد و آب می‌جوشد، یکی دیگر «چون شب تاریک سخن گفتی نور از دهان او بیرون آمدی»، عقربی دوازده سال ندیم حلاج می‌شود و گرد او می‌گردد. در دنیای تذکرة الاولیاء خانه‌ی کعبه گرد زایری طواف می‌کند، و به پیشواز زایری دیگر می‌آید، بار شتر تا حیوان آزار نبیند، با فاصله‌ای بر بالای او حرکت می‌کند، در صحرایش عشق می‌بارد، و نه برف... ص ۷

گمان ندارم که در این چهار گزارش، نتیجه‌ی چهار بار خواندن تذکرةالاولیاء که هر یک به آرزوی کشف نکته‌هایی منفاوت است، شرط عطار را رعایت کرده باشم، اما یک سودا را دنبال کرده‌ام: خواستم و کوشیدم تا بدانم چرا عبارت‌هایی از این گونه، تا آن حد زیبایند: «این چه درد بوده است

در جان‌های ایشان که چنین کارها و از این شیوه سخن‌ها از دل ایشان به صحرا آمده است»؟ ص ۳۰

گزارش نخست: **دلالت‌ها**

از کران تا به کران لشکر ظلم‌ست، ولی
از ازل تا به ابد فرصت درویشان‌ست
حافظ

در جستجوی زمینه‌ها

عطار در زمان حمله‌ی ترکمانان غز به نیشابور در آن شهر زندگی می‌کرد، و بنا به روایتی هشت سال داشت. او در طول زندگی دراز خود خشونت، غارت و تجاوزهای غزان، جنگ‌های سنجر با آنان، سلطه‌ی کامل اما کوته‌مدت ترکمانان، ویرانی «شهر قدیم» یا مرکز نیشابور، هجوم سربازان خوارزمشاهی، حکومت آنان، و سرانجام هجوم ویرانگر مغول را دید. ص ۳۱

کتاب، شرحی است از زندگی آرمانی مردمانی نخبه و از معناهایی باطنی. چنین می‌نماید که نویسنده‌ی کتاب از تیزی تیغ امیران، ترکان و مغولان یا بی‌خبر است و یا بدان بی‌اعتناست. او وقتی می گفت:

«گر مرد رهی میان خون باید رفت
از پای فتاده سرنگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ مپرس
خود، راه ، بگویدت که چون باید رفت»، (مختارنامه، تصحیح شفیعی کدکنی، ص ۹۳)

از راه پر خطری حرف می‌زد که روح و جن آدمی در پیش رو دارد، و نه از بیابانی که امروز در فاصله‌ی قدمگاه و نیشابور قرار دارد و مغولان آن را با خون آبیاری کرده بودند. ص ۳۲

عطار در اسرارنامه از درویشی یاد کرده که به آسمان پرستاره نگریست وگفت: خدایا! اگر بام زندانت چنین زیباست، پس بام بوستانت چه خواهد بود؟ ص ۶۴

ارسطو در پایان منطق الطیر در برابر گور اسکندر می‌گوید که تو تا بودی به مردم پند می‌دادی و اکنون خود برای مردمان پند تمام هستی. ص ۶۵

عطار نیز به این معنا ناقد زمانه‌ی خویش است، بی‌آن که نقدش را متوجه علت‌ها و شرایط زندگی هرروزه و مادی کند. او هیچ اشاره‌ای به سرچشمه‌های اجتماعی، و دلایل نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها ندارد، بل متوجه درون و به‌گفته‌ی خودش «دل» آدم‌هاست. در مثنوی‌ها عطار گاه از نامردمی‌ها و بی‌ایمانی اهل زمانه یاد می‌کند. باب چهاردهم مختارنامه «در ذم دنیا و شکایت از روزگار و مردم نااهل» است، و شاعر حتی در حق مردمان ناسزا نیز می‌گوید:

درگوشه‌ی گلخنی که پر خوک و سگند
ای لقمه ـ که آتش به از آن ـ چند خوری؟

مردی آتش‌پرست در لحظه‌ی مرگ به حسن بصری می‌گوید: فقط به این دلیل اسلام نیاوردم که می‌دیدم: «شما دنیا می‌نکوهید و شب و روز می‌طلبید. دوم آن که می‌گویید مرگ حق است و هیچ ساختگی آن نمی‌کنید. سیوم آن که می‌گویید دیدار حق دیدنی است، و امروز همه آن می کند که خلاف رضای اوست». ص ۶۷

چنین بینش نقادانه‌ای به ایمان مردم روزگار، در متن‌های صوفیان پیشینه دارد. در کتاب روح‌الامین می‌خوانیم: «عهد مصطفی عهدی بود که از سنگ و گل بوی دل می‌آمد، و اکنون عهدی است که از دل بوی سنگ می‌آید.» ص ۶۹

گزارش دوم: **معناها**

گفت: هر که پندارد که نزدیک‌تر است، او به حقیقت دورتر است. چون آفتاب که بر روزن می‌افتد و کودکان خواهند که تا آن ذره‌ها بگیرند. دست درکنند. پندارند که در قبضه‌ی ایشان آمد. چون دست باز کنند، هیچ نبینند.
تذکرة الاولیاء، صص ۵۴۴ ـ ۵۴۳

ابراهیم ادهم به هر دلیل که مشفقانه به هم‌نوع خویش نگریست، و یاور آن کس شد که چون او نمی‌اندیشید و برخلاف میل او و حتی برخلاف حکم خداوند رفتار می کرد، کاری کرد کارستان. ص ۷۸

از آن هنگام که ما آغاز بدان کنیم که تجربه‌ی دلهره و دغدغه‌ی هستی را بشناسیم، بدان نام دهیم، و حس، شور، خرد یا هر چیز دیگرش بخوانیم، آن تجربه تبدیل به تجربه‌ای «بنیادین» می‌شود، و می‌تواند ما را با هستی رویارو کند. درست از چنان لحظه‌ای است که تجربه‌ی دغدغه‌ی هستی، راهگشای تفکر می شود. صص ۹۵ ـ ۹۴

زبان گستاخ پارسایان گاه به زبان عبدالله انصاری می‌ماند که می‌گفت: «الهی! اگر ابلیس آدم را بدآموزی کرد، گندم آدم را که روزی کرد؟» و باز: «الهی! همه آن کنی که خواهی از این مفلس بیچاره چه خواهی؟» اوج این گستاخی در گفته‌ی خرقانی در باب مربوط به او در پیوست تذکرة الاولیاء آمده است: «شبی نماز همی کردم، آواز شنود که: هان بوالحسنو! خواهی که آنچه از تو می‌دانم با خلق بگویم تا سنگسارت کنند؟ شیخ گفت: ای بار خدای! خواهی تا آنچه از رحمت تو می‌دانم و از کرم تو می‌بینم با خلق بگویم تا دیگر هیچ کس سجودت نکند؟ آواز آمد: نه از تو، نه از من». ص ۹۹

عطار در منطق‌الطیر حکایتی آورده و بسیار زیباست: زنی بر سر گور دخترش می‌گریست، راه‌بینی از آنجا می‌گذشت، با دیدن عزای زن گفت که این مادر دست کم می داند که چه چیزی گم کرده، در حالی که منِ بی‌نوا حتی نمی‌دانم چه از کف داده‌ام یا در پی چه چیز باید باشم:

ریسمان عقل را سر گم شده‌ست
خانه‌ی پندار را در گم شده‌ست

ص ۱۰۰

در اسرارنامه آمده که چون دستار دیوانه‌ای را بیرون خانه‌ی کعبه می‌دزدند، می‌گوید: ایمنی خانه‌ات بر من معلوم شد، بیرون خانه دستارم را می‌برند و درون لابد سرم را. در قحطی مصر دیوانه‌ای سر به سوی آسمان برداشت و:

گفت ای دارنده‌ی دنیا و دین
چون نداری رزق، کمتر آفرین

ص ۱۰۱

در یکی از زیباترین داستان‌های دیوانگان، دیوانه‌ای در صحرا به خدا می‌گوید:

تو را گر دوست داری نیست پیشه
ولی من دوستت دارم همیشه
تو را گر چه بود چون من بسی دوست
به‌جز تو من نمی‌دارم کسی دوست
چگونه گویمت ای عالم‌افروز
که یک دم دوستی از من درآموز؟

در این زبان ساده و روان که تا آخرین حد ممکن به گفتار زندگی هرروزه‌ی ما نزدیک شده، زیباترین ابراز عشق به خدا را می‌توان یافت، بارها عارفانه‌تر و غمگین‌تر از آن‌چه در بیان و نثر مسجع و متکلف سرشناس‌ترین استادان پارسی‌گو آمد است. ص ۱۰۳

نباید سخن صوفیانه را با همهٔ زیبایی‌هایش، تافته‌ای جدابافته از کل صورت‌بندی دانایی آن ایام، یعنی مجموعه‌ی دانسته‌های فکری، فلسفی و دینی سده‌های میانه دانست...جدا از این‌همه، سخن صوفیانه در همان فضای کمیابی‌های اقتصادی، جنگ‌های قومی و ایلی، در مدار همان نگرش سخت‌گیر و محدود سنتی شکل گرفته بود. ص ۱۰۴

نیازها و مسائلی که اداره‌ی سرزمین‌های پهناور زیر سلطه‌ی مسلمانان مدام پیش می‌آورد (و تنوع زبان‌ها،آیین‌ها و سنت‌های قومی و ملی آن سرزمین‌ها)

آن‌ها را بیش از بیانگران دیگر فرهنگ‌های روزگارشان اهل مدارا کرده بود. با این‌همه همپا ـ و در ضدیت با ـ این روحیه‌ی آشتی‌طلب، انواع خودبزرگ‌بینی‌ها و تعصب‌ها نیز رشد کرده بود. باور به این که حقیقت یکسر نزد پیروان شریعت من است، سبب می‌شد که حتی در شماری از ساده‌ترین اختلاف‌ها میان مذاهب گوناگون، عدم تحمل و توسل به خشونت رشد کند. سده‌ای پیش از تولد عطار بود که سهروری و عین‌القضات به آتش تعصب‌ها سوخته بودند. صوفیان بارها به سرنوشت حلاج اشاره می‌کردند و مرگ او را بیانی از رویارویی با خشک‌اندیشی می‌دانستند. ص ۱۰۴

یکی از صوفیان متعصب، شیخی نامدار و صاحب کرامت به‌نام احمد ژنده‌پیل بود، که درباره‌اش گفته‌اند: «چهارصد تن از ملحدان و جهودان و ترسایان به کرامت شیخ الاسلام کشته شدند، و باقی که ماندند تمامت مسلمان گشتند. کرامت از این روشن‌تر نباشد.» این شیخ «سخت و عبوس، مغرور به قدرت عرفانی خویش، فراخواننده‌ی مردم به توبه ـ و نه عشق ـ و کسی (بود) که از قدرت معنوی خویش غالباً به‌منظور مجازات و انتقام استفاده می‌کرد». او که یک سال پس از تولد ابوسعید ابوالخیر به دنیا آمده بود، نقطه‌ی مقابل آن شیخ بود، هرچه ابوسعید اهل تحمل و مدارا بود، ژنده پیل سخت‌گیر و متعصب بود. ص ۱۰۵

دلبستگی به خویشتن نیز گاه از خلال گفته‌ها و کارهای عارفان دانسته می‌شود. بایزید بسطامی فروتنانه گفته بود: «دویست سال بر بستانی بگذرد تا چون ما گلی بشکفد.» ص ۱۰۸

یکی از مهم‌ترین نکته‌ها که در هر بار خواندن تذکرةالاولیاء به چشم می‌آید، فقدان «منطق مکالمه» در آن است. در بیشتر نقل‌قول‌های صوفیان، از پرسش‌ها و پرسش‌کنندگان اثری نیست...سخن عرفانی به‌همان دلیلی که هرگونه برداشت استدلالی و عقلی و هر شکل خردورزی را باطل می‌داند و حقیر می‌شمرد، نسبت مرید و مرادی را بازتاب می‌کند. صص ۱۰۹ و ۱۱۰

این منطق کلام عارفانه است که بر پذیرش و سکوت استوار شده و نه بر مکالمه و نقادی... پیر نشان می‌دهد که همواره نکته‌یی بنیادین و نادیدنی در باطن و در ژرفای معناها پنهان شده، و همین راز اقتدار کلام شیخ است. پاسخ‌هایی رازآمیز و اشاراتی سربسته‌گونه به شکرانه‌ی پندار وجود ژرفا، مواردی قطعی و بی‌چون و چرا انگاشته می‌شوند. صص ۱۱۱ و ۱۱۲

مریدی بایزید بسطامی را دید که می‌لرزد: «گفت: یا شیخ! این حرکت تو از چیست؟ شیخ گفت: سی سال در راه صدق قدم باید زد و خاک مزبل به محاسن باید رُفت، و سر بر زانوی اندوه باید نهاد تا تحرک مردان بدانی. به یک روز که از پس تخته برخاستی، خواهی که بر اسرار مردان واقف شوی؟» ص ۱۱۳

انتقادناپذیری مهم‌ترین دلیل منش اقتدارگرای متون صوفیان است...عارف همواره ادعا می‌کند که اگر ناقدش به جای او بود و از رازهایی باخبر می‌شد که اکنون پیش چشمان وی گشوده است، آنگاه پاسخ خود را می‌گرفت...از این‌رو پیشاپیش همیشه پاسخ هر نوع انتقادی را آماده دارد. سخن غیرنقادانه‌ی جزمی عرفان به‌همین دلیل سخنی است پدرسالار، مقتدر و بسته. ص ۱۱۴

ادراک مدرن از فردیت تأکید دارد که آدمی باید به بی‌گناهی فطری خود باور بیاورد، و از پیش در برابر هیچ نیرو و قانونی ذلیل نباشد. ص ۱۱۵

گزارش سوم: **زبـان**

اولیاء را چون در عیش اندازند گویی با ایشان خطاب می‌کنند در بهشت به زبان نور؛ و چون در عیش هیبت اندازند گویی با ایشان خطاب می‌کنند در دوزخ به زبان نار.

تذکرة الاولیاء، ص ۱۵۴

زبان نور

پیش از شکل‌گیری و رواج نثر فنی در میانه‌ی سده‌ی هفتم، زبان نوشتاری فارسی توانایی بیان ساده‌ی نکته‌های بسیار پیچیده‌ی عقلی و علمی را داشت. نثر فنی سبب شد که نویسندگان دست از بیان روان و همه‌فهم بکشند و از شگردها و روش‌هایی سرشار از پیچیدگی‌های مجازی استفاده کنند، و این‌گونه بیان را نه‌فقط در حق سخن ادبی، بل در مورد هرگونه سخن عقلی به‌کار برند. تذکرة الاولیاء یکی از واپسین متون مهم فارسی است که به زبانی ساده، روان و همه‌فهم نوشته شده، و در آن جز در نخستین سطرهای هر باب ـ که به نثر موزون و مسجع آمده‌اند ـ از نثر مصنوع و آرایه‌های کلامیِ وام گرفته از زبان منظوم، اثری نیست.

ص ۱۱۷

کمتر متنی به زبان ما نوشته شده که توانسته باشد در حد تذکرةالاولیاء با استفاده از کمترین واژگان، زیباترین تصاویر را بیافریند و بیشترین تأثیر را در ذهن خواننده بگذارد. ص ۱۱۸

زبان تذکرةالاولیاء منش اصلی نثر روزگار سامانی را دارد(نقل از سبک‌شناسی بهار، ج ۲، ص ۲۰۵) و برای روزگار خود ـ شاید ـ کمی کهنه به‌نظر می‌رسید. هدف عطار رساندن پیام به مردم عادی بود و تأثیر گذاشتن بر دل‌های آنان. ص ۱۱۸

گشوده شدن باب سخن بر عارف بدین معناست که او توانسته کلام الاهی را به‌گونه‌ای شهودی و قلبی درک کند، و از مرز زبان بگذرد و به حریم معنا راه یابد. گاه برای عارف امکان بیان این تجربه نیز ـ البته به زبانی پر راز و رمز و به‌گونه‌ای سربسته ـ فراهم می‌آید. صص ۱۲۰ و ۱۲۱

فاصله‌ی کلام با معنا که در جریان یک سده‌ی گذشته در مرکز مباحث فلسفی قرار گرفته، از چشم عارفان دور نبود، زیرا بنیان کارشان بر این اصل استوار بود که ذهن و زبان ما قادر نیست تمام حقیقت را بازتاباند، و البته این نکته را در مورد حقیقت قدسی آشکارتر می‌دیدند و بحث را نیز از همان‌جا آغاز می‌کردند. ص ۱۲۱

کلام صوفیانه که با واژه‌ی «شطح» مشهور شده، گونه‌ای بیان کوتاه و فشرده است که جای تفسیرها و تأویل‌های بسیار را باز می‌گذارد... برخی می‌گویند شطح فعلی است به‌معنای بیرون شدن از کناره‌ی رودخانه، برای نمایش حالتی

که در آن نمی‌توانیم در مسیر تعیین‌شده حرکت کنیم، و مدام بر اثر شدت گرفتن احساس‌ها از محدوده بیرون می‌شویم، یعنی کلام را از دست می‌دهیم. شیخ روزبهان بقلی در شرح شطحیات می‌گوید که شطح به‌معنای حرکت است، و «در سخن صوفیانه مأخوذست از حرکات اسرار دلشان و چون وجد قوی شود و نور تجلی در صمیم سر ایشان عالی شود... چون ببینند نظایرات غیب و مضمرات غیبِ غیب و اسرار عظمت، بی‌اختیار مستی در ایشان آید، جان به جنبش درآید، سر به جوشش در آید، زبان به گفتن درآید»... ص ۱۲۲

زبان تذکرة الاولیاء

بیشتر نوآوری‌ها و هنرنمایی‌های عطار، یکی در اسلوب بیان یعنی یافتن سبک ویژه‌ی خود اوست، که مشخصه‌ی بارز آن ایجاز کلام است، و دیگر در شگردهای جدیدتر و تأثیرگذارتر روایت حکایت‌ها. به‌احتمال زیاد او این قدرت روایت‌گری را مدیون دهه‌ها سرایش مثنوی‌هایی بود که بنیان و ساختارشان حکایت بود. ص ۱۲۵

نمونه‌هایی از مشخصه‌های زبانی تذکرةالاولیاء که بسیاری‌شان در آثار عرفانی هم‌روزگار با آن آمده، به‌شرح زیر است: مصوت‌های بلند برخی از واژگان، کوتاه شده‌اند. به‌عنوان مثال واژه‌ی خشنود به‌جای خوشنود آمده است. بنا به رسم رایج دوران، «ب» و «و» به‌هم تبدیل شده‌اند (برنا / ورنا). گاه «ب» به «ف» (زبان / زفان)، «ق» و «غ» به «گ» (خانقاه / خانگاه؛ گلغونه / گلگونه)، «ژ» به «ش»(واژگونه / واشگونه) تبدیل شده‌اند. در تبدیل «د» و «ت»

روش یکسانی رعایت نشده، گاه «کنید» آمده و گاه «کنیت»، گاه «کردید» و گاه «کردیت». ص ۱۲۶

در تذکرةالاولیاء بارها ضمیرها پیوسته آمده‌اند، و همین موجب خلاصه‌گویی مفیدی شده است. همچون: «خوف‌مان»، «اگرت خواهی، به صف مردانت راه دهند»، «آرامم نبود». چون به‌ندرت قیود مرکب به‌کار رفته، استفاده از آن‌ها در متن برجسته و چشم‌گیر شده است. صص ۱۲۸ و ۱۲۹

بزرگی کار عطار در ایجاز بیان اوست، و در گرایش او به کوتاه‌نویسی و خلاصه‌نویسی که در هنر نگارش به زبان فارسی ممتاز، کم‌نظیر، بل بی‌بدیل است. اعتبار نثر عطار در قدرت به‌راستی خیره‌کننده‌ی آن است که می‌تواند با کمترین واژگان ـ که گاه به‌نظر می‌آید کمتر از آن هیچ ممکن نیست ـ بیشترین معنا را بیافریند، و بزرگترین تأثیر را موجب شود. ص ۱۳۰

زیبایی سبک

«...از حیث انشاء و اسلوب عبارت آن، در انشاء این کتاب دو صفت نیک ظاهر است، یکی سادگی و یکی شیرینی، و در این دو صفت به‌کمال و بالاترین درجه است، و در زبان فارسی کتابی جامع این دو صفت، بدین درجه، سراغ ندارم» (از مقدمه محمد قزوینی بر تذکرةالاولیاء، تصحیح نیکلسون، ص یط) ص ۱۳۱

اگر نثر را به‌معنای سبک، اسلوب نگارش یا شیوه‌ی بیان (style) بدانیم، آن‌گاه میان نثر عطار و نثر سایر نویسندگان متون عرفانیِ روزگارش تفاوت‌های آشکاری خواهم یافت...سبک، نخست در حد نظریه‌ی بیان (Rhetoric)

یعنی با اسلوب کاربرد مجازهای بیان و بعد با ملاک‌هایی چون قدرت خلاصه‌گویی و ایجاز بیان، و سرانجام در پیوند ارگانیک با محتوای نوشته ارزیابی می‌شود. ص ۱۳۲

نکته‌ی مرکزی در سبک «سخن» (Discourse) است. به گفته‌ی پل ریکور سخن همان «پیام‌هایی است که ما آزادانه بر بنیاد و ساختار زبان می‌آفرینیم. پس منش ویژه‌ای از سخن وجود دارد که در قیاس با زبان نخستین محدودیت ابژه‌ی ادبی را می‌سازد. از میان ویژگی‌های سخن، در همان گام نخست بدان امکان می‌دهیم تا جهانی را بگشاید». (نقل از پل ریکور، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، ص ۲۲). ص ۱۳۳

در مرکز بحث سبک، نکته‌ی کارآیی سخن ادبی در ایجاد «جهان متن» قرار دارد، و اگر چنین ملاکی را درست بدانیم، آنگاه حق با قزوینی و دیگر مدافعان و ستایندگان تذکرةالاولیاء خواهد بود که سبک عطار ویژه‌ی خود اوست و با سبک هر متن معتبر دیگر زبان فارسی تفاوت دارد، و عطار در ایجاز بیان و به‌کار گرفتن مجازهای بیان، استادی بی‌همتا بوده است. ص ۱۳۳

عطار خود از این توانایی ایجاز کلامش باخبر بود، در مقدمه‌ی کتاب نوشت: «اما طریق ایجاز و اختصار سپردن سنت است» و از قول پیامبرش گفت:« من جامع همه‌ی کلام شدم، و از این‌رو سخن من کوتاه شد». صص ۱۳۴ و ۱۳۵

«نظامی از قول فصحای عرب گفته‌ای را نقل می‌کرد: «خیرالکلام ما قلّ و دلّ»، بهترین سخن آن است که اندک بود و بر مقصود راهنما. اصل عطار در نوشتن نیز همین بود. ص ۱۳۵

سبک تذکرةالاولیاء شاعرانه است، نه‌فقط به این دلیل که موجز است، یا به‌گونه‌ای نامتعارف از مجازهای بیان سود جسته، بل رمز شاعرانگی آن در ترکیب کارآیی مجازهای بیان است با سادگی افراطی کلام، که تا حد گفتار زندگی هر روزه، روان و نرم شده است. ص ۱۳۵

جنبه‌ی شاعرانه از آن‌جا آمده که ابداع بیشتر تصویرها و انگاره‌ها به خود خواننده سپرده شده است. این کمالِ ایجاز شاعرانه،در بیان منثور عطار چون اشارتی است تا خواننده خود بیافریند. راز بزرگی تذکرةالاولیاء در اهمیتی است که برای خواننده‌ی خود قائل است، و این‌که در بیشتر موارد «ابداع« (به‌معنی یونانیِ «poesis») را به مخاطب خود می‌سپارد. متن عطار ساخته‌ی خواننده است و نویسنده تنها لحظه‌ای از آن را ارائه می‌کند، لحظه‌ای درست را با شیوه‌ای درست. ص ۱۳۶

یکی از عوامل سادگی و دلنشینی نثر عطار نزدیکی به زبان زندگی هر روزه و گفتار عادی مردمان است... اگر چنین تأثیرگذار است، به‌دلیل نزدیکی آن به زبان ماست، و اگر چنان رازآمیز می‌نماید از کوتاهی عبارت‌هاست و بازی معنایی میان کلوخ و سنگ. راهی است کوتاه میان گفتار هر روزه و شعر که در ادب فارسی جز چند استاد کسی نتوانسته این راه کوتاه را بپیماید. این زبان روان عطار رویه‌ی نثرنویسی او نیست. شعر عطار نیز بارها بیش از دیگر اشعار

عرفانی به زبان گفتاری نزدیک است. این را آسان می‌توان از قیاس میان سروده‌های عطار و سنایی دریافت. صص ۱۳۸ و ۱۳۹

نظم و شعر

عبدالقاهر جرجانی نظریه‌پرداز بزرگ ادبی که در سده‌ی پنجم می‌زیست، در کارهایش در زمینه‌ی «علم معانی و بیان» همتا ندارد، و هنوز در فهم سازوکار شکل‌گیری زبان مجازی زنده و کاراست، در آغاز کتاب اسرارالبلاغه، شاعران و نویسندگان را از افراط در تجنیس و آوردن کلام مسجع چنان‌که مزاحم درک معنا شود، نهی می‌کند، و آن را «جنایت در حق کلام» می‌خواند: «امروز در کلام متأخران در آوردن اموری که در بدیع، اسم و رسمی دارند میل مفرطی دیده می‌شود، به‌حدی که فراموش می‌کنند که گفتن برای فهماندن است، و از یاد برده‌اند که سخن می‌گویند به‌منظور این‌که روشن کنند... سخن‌شناسان و عارفان گوهر معانی به این فن تجنیس و به‌جز پس از حصول یقین و اطمینان از این‌که چیزی از معنی فوت نشده است، و جز در مواردی که از جنایت به کلام در امان بوده‌اند، اقدام نکرده‌اند.» (نقل از اسرارالبلاغه، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، صص ۴ و۵) ص ۱۴۲

از نظر خواننده‌ی امروزی آن زبان مسجع و منظوم کمتر ستایش‌گر، و بیشتر چاپلوس به‌نظر می‌آید. چرا عطار، عارفی که در تمام زندگی مدح سلطان و امیری نگفت و هرگز قلم به نان نفروخت، در سرآغاز فصل‌های کتابی در شرح

احوال مردمانی که از دنیا گذشته‌اند، زبانی را به‌کار گرفت که یادآور مداحی قدرت‌های زمینی است؟ ص ۱۴۳

عطار باور داشت که زیبایی و حسنِ عالم، نیتجه‌ی تناسب و نظم است. خداوند بنا به قانونی منظم (شرع)، جهان منظم (عرش) را آفریده است، و شعر با این دو پیوند دارد. پس هر سه، عناصری همانند دارند و ترکیب‌هایی متفاوت:

شعر و شرع و عرش از هم خاستند
تا دو عالم زین سه حرف آراستند (از مصیبت‌نامه عطار، ص ۴۶)

شاید او به این گفته‌ی ذوالنون مصری توجه داشت که خود در کتابش آن را نقل کرده بود: «و گفت: صدق، زبانی محزون است، و سخن به‌حق گفتن، موزون». صص ۱۴۴و۱۴۵

در ادب فارسی پیش از عطار کمتر حکایت‌پردازی با قدرت و نیروی تخیل او زاده شده بود، و توانایی او در تدقیق پیرنگ، شخصیت‌پردازی و انتقال گسترش داستان به ذهن خواننده، شاید همانند خود را در شاهنامه‌ی فردوسی بیابد و یکی دو شاهکار گرانسنگ دیگر ادبیات ما. ص ۱۵۴

گزارش چهارم: **راز**

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی
حافظ

رؤیاها

پارسایان عطار در خواب‌های خود نیز به اصول باورهایشان وفادارند، و بنیان فکری اعتقادهایشان خللی برنمی‌دارد. در پیوست تذکرةالاولیاء در باب ابوالحسن خرقانی می‌خوانیم که به‌گفته‌ی خودش در رؤیایی خداوند را دید، و خدا از او پرسید: خواهی که تو را باشم؟ و او گفت: نه. خداوند پرسید: خواهی که مرا باشی؟ و او باز گفت: نه. خرقانی ادامه‌ی گفتگو را چنین نقل می‌کند: «یا اباالحسن! خلق اولین و آخرین در اشتیاق این بسوختند که تا من کسی را باشم. تو مرا این چرا گفتی؟ گفتم: بارخدیا! این اختیار که تو به من کردی، از مکر تو ایمن کی توانم بود؟ که تو به اختیار هیچ‌کس کار نکنی». در تذکرةالاولیاء نقل قولی است از امام ششم شیعیان درباره‌ی مکر خداوند که روشنگر نکته‌ی مرکزی گفته‌ی خرقانی است: «مکر خدای عز و جل در بنده نهان‌تر است از رفتن مورچه در سنگ سیاه، به شب تاریک». صص ۱۶۱ و ۱۶۲

معنای باطن

هرمنوتیک رویکردی است در راستای کشف معناهای باطنی و پنهان سخن‌ها، متن‌ها، کنش‌ها و رویدادها. اگر هر چیز در این دنیا، و از آن میان هر عنصر زبانی، بر اساس قراردادهایی فقط دارای یکی معنا می‌بود، آنگاه هرمنوتیک دیگر به هیچ کار نمی‌آمد، ولی در این حالت زندگی هم شایسته‌ی زیستن نمی‌بود. زیرا با چنین فرضی دیگر هیچ‌چیز ناروشنی وجود نداشت، و هر کوششی که به سودایی روشنگر معنا دنبال نمی‌شد، معنای خود را از دست می‌داد. زیبایی در ابهام است. به‌دلیل ناروشنی و راز و رمز است که معناهای محتمل ساخته می‌شوند، و پژوهش معناها، به‌روال عادی زندگی هر روزه معناهایی دیگر می‌بخشد. این‌گونه است که شگفتی، مفاهیم، سنت، علم، خواست، پندار و... پدید می‌آیند. زندگی با جستجوی معنا و مفهوم، معنا و مفهوم می‌یابد. حتی اگر کس بخواهد از راه زور و فشار برای هر واژه فقط یک معنا را تحمیل کند، باز هنگامی که این واژگان در پی یکدیگر بیایند، یعنی در عبارت‌ها و جمله‌ها جای گیرند، دنیایی از معناهای محتمل ساخته می‌شود، و آنگاه هیچ قدرتی نمی‌تواند امکان تداوم و رشد آن را از میان بردارد. صص ۱۶۷ و ۱۶۸

سخن عرفانی از عناصر زبانی شکل گرفته، و ما جز یک راه برای درک ادعاهای آن نداریم، و آن راه آگاهی زبانی است... سنت در بنیان خود زبانی و زبان‌شناسانه است... همواره زبان در گوهر خود بیانگر فاصله‌ها، و نیز معناهای چندگانه و محتمل است. بنیان هرمنوتیکی این حکم که سنت زبانی است، و پیش

از هر چیز از راه زبان شناخته می‌شود، و به‌همین دلیل در خود بیانگر فاصله‌ها و تمایزهاست، به ویژه با توجه به سندها و متن‌های نوشتاری بهتر دانسته می‌شود. ص ۱۶۸

پدیدآورندگان سخن عرفانی ناگزیر به این اصل هرمنوتیکی رسیدند که معناها در زبان ساخته می‌شوند، و درک قطعی و یقینی آن‌ها دست کم در این دنیا ناممکن است. کارآیی و کاربرد این سخن عارفانه سازنده‌ی سرمشقی مسلط در کار فکری فارسی‌زبانان شد، زیرا نیروی سازنده، و در عین حال تجدیدکننده‌ی آن ـ همان نیرویی که میشل فوکو آن را «پراتیک سخن‌گون» (Discursive practice) نامیده ـ سبب شد که به‌تدریج بتواند درک خود از تأویل معناهای باطنی را به دیگر سخن‌ها سرایت دهد، و بر آنان مسلط کند. ص ۱۶۹

عطار می‌نویسد که حتی شیطان نیز در تفسیر قرآن ماهر است. در باب سهل بن عبدالله می‌خوانیم: «ابلیس را دیدم در میان قومی. به همتش بند کردم. چون آن قوم برفتند، گفتم: رها نکنم تا در توحید سخنی نگویی. گفت: در میان آمد و فصلی بگفت در توحید که اگر عارفان وقت حاضر بودندی، همه انگشت در دندان گرفتندی». ص ۱۷۶

گزارش دیگر

خردورزی جز در زبان و کاربرد سخن، جای دیگری وجود ندارد. زبان یعنی آگاهی از جنبه‌ی موقت معناها و دلالت‌ها. پس زبان، باخبری است از مرگ چیزها، و مرگ آن کس که با زبان می‌اندیشد و با زبان کار عقلانی

می‌کند و با زبان می‌میرد. از این روست که می‌توان چنین اندیشید: دو نیروی به‌هم پیوسته، انسان را می‌سازند: یکی زبان است، و دیگری مرگ‌آگاهی است. ص ۱۸۷

پیوست‌ها

تأثیر تذکرةالاولیاء

تأثیر بر شعر امروز

نثر عطار در تذکرةالاولیاء بارها بیش از شعرش بر شکل‌گیری شعر فارسی امروز اثر گذاشته است. نمونه‌ای از این تأثیرگذاری را می‌توان در شعرهای احمد شاملو یافت. مثال شاملو بسیار مهم است، زیرا او به معنایی که رولان بارت می‌گفت یک Logothete یا «زبان‌آفرین» است. شاملو تأثیری تعیین‌کننده بر سخن شاعرانه‌ی امروز ما گذاشته و در این مورد فقط می‌توان نیمایوشیج را با او مقایسه کرد. کمتر شاعر فارسی‌زبانی پس از شاملو توانسته از کمند شگردها و ابداع‌های شاعرانه‌ی او بگریزد و البته این‌جا تکامل واقعی و سازنده‌ی شعر مورد نظر است، و نه نظم‌پردازی‌هایی که به‌شیوه‌ی شعر کهن ارائه می‌شوند، و در قیاس با شعر نو نقشی در تکامل سخن شاعرانه‌ی ما ندارند. زبان شعری شاملو به یک معنای خاص «باستان‌گرا» (Archaique) است. آشکارا او توجه زیادی به زبان ادبی سده‌های پنجم تا هفتم داشته، و در دوره‌های بیش و کم متفاوت کارَ خود از سخن‌های گوناگون شعری، و نیز از شیوه‌های متمایز نویسندگی آن دوران سود جسته است. امروز، این جنبه از کار شاملو مورد توجه است، و برخی از نویسندگان کوشیده‌اند تا دریابند که

«قدمت زبان شاملو» به کدام نشانه‌ها و مختصات زبان کهن فارسی برمی‌گردد.
(تقی پورنامداریان، سفر در مه، ۱۳۷۲)

در این‌جا می‌کوشم تا مثال‌هایی را بیاورم که یا در تذکرةالاولیاء به‌کار آمده‌اند، یا در متونی هم روزگار با آن، و از نظر موضوع نزدیک بدان، یافتنی هستند. شاملو واژگان از یاد رفته‌ای را در شعرهایش می‌آورد و حتی پرهیزی از به‌کار بردن واژگان عربی نیز ندارد. مثال‌هایی از این واژگان کهن پارسی و عربی که در شعر شاملو آمده: الاک (= الّا که)، قرابه و عزیمت، معجزت، دریده (= بی‌حیا)، هشیواران، نونسر، پیشباز، قوس، غریو، بی‌زنهار، صعب. شاملو ترکیب‌ها، فعل‌ها، قیدها، و حتی قاعده‌های صرفی، نحوی، دستوری کهن را به‌کار می‌گیرد یا مواردی همانند با آن‌ها می‌سازد. برخی از واژگان و فعل‌های از یاد رفته که شاملو آورده در تذکرةالاولیاء و متون عرفانیِ هم‌روزگارش، و نیز در متونی قدیم‌تر به‌کار رفته‌اند. از این قبیل استَ ترکیب‌های واژگانی کهن چون امان‌فرسای، دستخوش، خونچکان؛ فعل‌های فراموش شده چون انجامیدن، درتازیدن، به قرار بازآمدن؛ فعل‌های پیشوندی چون درنوردیدن، فروبستن؛ فعل‌های مرکب چون پای افشردن، پاسفت کردن، خروش کردن، جان سپاردن؛ عبارت‌های فعلی چون بر دار کردن، نماز بردن، در وجود آمدن، به رقص آوردن. شاملو بارها «ی» شرط را در جمله‌های شرطی می‌آورد و به‌عنوان مثال می‌گوید: «شب پر از فانوس خورشید آمدی»؛ «ب» در آغاز فعل می‌آورد: «تردیدی بر جای بنمانده است»؛ گاه یکی را به‌جای یک به کار می‌برد:«آیا نه / یکی نه / بسنده بود ...»؛ از «با » و «به» به‌جای هم سود می‌جوید: «و چشمانت با من گفتند / که فردا روز دیگری‌ست...»؛ از حرف اضافه‌ی «به ...اندر» سود می‌جوید: «به کف اندر نبود»؛ بارها از «را» در معناهای «به سبب» و «برای» استفاده می‌کند، از «آنک»، «اینک» و «وینک» سود می‌جوید، قیود با ادات شک را به‌کار می‌برد و می‌گوید: گفتی، پنداشتی،

پندری و ...، سرانجام قید یا ادات تشبیه از یاد رفته‌ای مثل «چونان» را باز زنده می‌کند.

زنگ زبان کهن در شعر شاملو ویژگی برجسته‌ی آن است. وقتی می‌گوید: «شب بر سر دست آمده است»، «نه این برف را دیگر / سر بازایستادن نیست»، «چنین که دست تطاول به خود گشاده منم»، یا «هوای سخن گفتن به سر نداشتند»، خواننده‌ی آشنا به زبان تذکرةالاولیاء آسان متوجه همانندی‌ها می‌شود. گاه فضای عارفانه‌ی کتاب عطار در شعری از شاملو به‌شکرانه‌ی این همانندی‌های زبانی ــ سبکی بازآفریده می‌شود. به‌عنوان مثال در واپسین شعر مجموعه‌ی ابراهیم در آتش، «میلاد آن که عاشقانه بر خاک مُرد»، که به‌یاد احمد زیبرم (چریکی که در درگیری کشته شد) سروده شده، به این رویداد با زبانی عارفانه و بیانی کهن اشاره شده است:

«... که عاشق
اعتراف را چنان به‌فریاد آمد
که وجودش همه بانگی شد.
نگاه کن
چه فروتنانه بر درگاه نجابت
به خاک می‌شکند
رخساره‌یی که توفانش
مسخ
نیارست کرد.
چه فروتنانه بر آستانه‌ی تو به خاک می‌افتد
آن که در کمرگاه دریا
دست
حلقه توانست کرد». (ابراهیم در آتش، ۱۳۵۲، صص ۵۳ – ۵۵)

گاه زبان چنان زنگ کلام عطار را دارد که یافتن همانندها از تذکرةالاولیاء بسیار آسان می‌نماید:

«آه، از که سخن می‌گویم؟
ما بی‌چرا زندگانیم
آنان به چرا مرگ خودآگاهانند». (دشنه در دیس، ۱۳۵٦، ص ۵۰)

در تذکرةالاولیاء می‌خوانیم: «ای رابعه، این درچه به چه یافتی؟ گفت: بدان که همه یافت‌ها گم کردم در وی. حسن گفت: او را چون دانی؟ گفت: چون، تو دانی، ما بی‌چون دانیم».

مثالی دیگر از شعر «درآمیختن»، نشان می‌دهد که نزدیکی زبان‌گونه، همانندی در نگاه شاعرانه را موجب می‌شود:

«برهنه
بگو برهنه به خاکم کنند
سراپا برهنه
بدانگونه که عشق را نماز می‌بریم،
که بی‌شائبه‌ی حجابی
با خاک
عاشقانه
درآمیختن می‌خواهیم». (ابراهیم در آتش، ص ٤٧)

این آرزوی برهنه در خاک خفتن، شاید ریشه‌ای هم در شعر لورکا، شاعر محبوب شاملو داشته باشد، ولی بیشتر به کتاب عطار نزدیک است: «گفت چون بمیرم، پیراهن من به صدقه ده، که می‌خواهم که از دنیا برهنه بیرون روم، چنان که از مادر برهنه آمدم».

شاید این نزدیکی در نگاه، ناخواسته باشد. چنین می‌نماید که شاملو همواره تلاش داشت تا آگاهانه فاصله‌اش را با بینش عرفانی بیشتر کند. گاه شعرش پاسخی است به دشمنی صوفیان با این جهان:

«تو کجایی؟
در گستره‌ی ناپاک این جهان
تو کجایی؟
ـ من در پاک‌ترین مقام جهان ایستاده‌ام:
بر سبزه‌شور این رود بزرگ که می‌سراید
برای تو». (ترانه‌های کوچک غربت، ۱۳۵۷، ص ۲۰)

گاه آن‌چه می‌گوید، در خود رویارویی با منطقِ این سخن است:
«که گفته است
من آخرین بازمانده‌ی فرزانگان زمینیم؟
من آن غول زیبایم که در استوای زمین ایستاده است
غریق زلالی همهٔ آب‌های جهان
و چشم‌انداز شیطنتش
خاستگاه ستاره‌یی‌ست». (شکفتن در مه، ۱۳۴۹، ص ۱۷)

این سرخوشی دیونیزوسی شاعر را هیچ نزدیکی با دنیای اندوهگین خودآزاری‌های عارف نیست. با این‌همه، وقتی که به زمین غربت می‌رود، هجرانی‌هایش را می‌سراید، به زندگی گذشته‌ی خود می‌نگرد و می‌پرسد: «چه هنگام می‌زیسته‌ام؟ کدام مجموعه‌ی پیوسته‌ی روزها و شبان را من؟...»، وقتی آرزو می‌کند: «بگذار، بر زمین خود بایستم / بر خاکی از براده‌ی الماس و رعشه‌ی درد»، وقتی یادهای فردی‌اش خاطره‌ی معنوی ما می‌شود، وقتی تکثیر چیزی از یادمان ازلیِ سرزمینش را می‌خواهد، زبانش باری دیگر، و زیباتر از همیشه، آهنگ کلامِ پارسایان را می‌گیرد و وطن، دانسته یا نادانسته، با شهر عطار یکی می‌شود:
«چه هنگام می‌زیسته‌ام؟

کدام بالیدن و کاستن را
من
که آسمان خودم
چتر سرم نیست؟
آسمانی از فیروزه‌ی نیشابور
با رگه‌های سبز شاخساران،
همچون فریاد واژگون جنگلی
در دریاچه‌ای
آزاد و رها
همچون آینه‌ای
که تکثیرت می‌کند». (ترانه های کوچک غربت، ص ۱۲)

صص ۲۱۲ تا ۲۱۷

سال‌شمار

تاریخ‌های این سال‌شمار بیشتر تقریبی هستند. آن‌چه به زندگی و آثار عطار مربوط می‌شود، باتوجه به نوشته‌ها و پژوهش‌های فروزانفر و قزوینی تهیه شده‌اند.

سال (تقریبی)	رویدادهایی مربوط به زندگی و آثار عطار	رویدادهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی
۵۰۵		درگذشت امام ابو حامد غزالی
۵۱۲ – ۵٤۰	سال‌هایی که تولد عطار را در آن‌ها دانسته‌اند	
۵۲۲		تولد شیخ روزبهان بقلی شیرازی
۵۳۵		کشته شدن عین‌القضات
۵٤۰	به احتمال قوی: تولد محمد فریدالدین عطار در کدکن، نیشابور	ترجمه‌ی کلیه و دمنه: ابوالمعالی منشی ـ درگذشت شیخ جام
۵٤۳		تولد فخر رازی
۵٤۵		درگذشت سنایی
۵٤۸		حمله‌ی ترکمانان غز به نیشابور، ویرانی چند محله‌ی قدیمی شهر
۵۵۱		چهار مقاله: نظامی عروضی
۵۵۲		مرگ سلطان سنجر، پایان حکومت سلجوقی در خراسان، تفسیر قرآن: ابوالفتوح رازی
۵۵۳		آتش‌سوزی در بازار نیشابور
۵۵۵		زلزله نیشابور
۵۵٦		تولد ابن عربی

۵۸۰ – ۵۶۰	سفرهای عطار به مکه و ماوراءالنهر	مقامات حمیدی: قاضی حمیدالدین بلخی
۵۶۸		پیروزی خوارزمشاهیان در خراسان
۵۷۳		تولد نجم‌الدین رازی
۵۸۳		درگذشت انوری
۵۸۷		کشته شدن شیخ اشراق سهروردی
۵۹۷ – ۵۹۵	سرودن الاهی‌نامه	درگذشت خاقانی
۶۰۰	سرودن منطق‌الطیر	
۶۰۵ – ۶۰۰	سرودن اسرارنامه	تولد مولانا جلال‌الدین محمد بلخی
۶۰۶		درگذشت فخر رازی، درگذشت شیخ روزبهان بقلی
۶۰۸ – ۶۰۵		تولد سعدی، مرزبان‌نامه: سعدالدین وراوینی
۶۱۰	سرودن مصیبت‌نامه	
۶۱۷ – ۶۱۰	تدوین دیوان غزل‌ها و رباعی‌ها	ملاقات عطار با بهاء ولد و مولانا در نیشابور، معارف: بهاء ولد
۶۱۷	نگارش تذکرةالاولیاء	
۶۱۸	احتمال کشته شدن عطار در حمله‌ی مغول	هجوم مغول به نیشابور، ویرانی کامل شهر
۶۲۲		فتوحات مکیه: ابن عربی
۶۲۳		فصوص الحکم: ابن عربی
۶۷۲ – ۶۵۸		مثنوی معنوی: مولانا

کلمات و قطعاتی از تذکرةالاولیاء

کراسه: (از ریشهٔ پهلوی کوراسک) دفتر ، جزوه
قمطره: صندوق کتاب، جعبه عصر
بیداء: بیابان (بیداء حقیقت)
نثر: سبک، اسلوب نگارش، شیوهٔ بیان ـ Style
نظریهٔ بیان: کاربرد مجازهای بیان، سبک ، نظریه بیان ـ Rheteric
شرع: بنیان خداشناسی
شعر و شرع و عرش از هم خاستند
تا دو عالم زین سه حرف آراستند
ابوالحسن خرقانی: مکر خدای عز و جلّ در بنده نهانی‌تر است از رفتن مورچه به سنگ سایه، به شب تاریک. ص ۱٦۲
هرمنوتیک رویکردی است در راستای کشف معناهای باطنی و پنهان سخن‌ها، متن‌ها، کنش‌ها و رویدادها. ص ۱٦۷
ساختن حقیقت، بی شک هیچ ارتباطی ندارد با آن‌چه ما آن را حقیقت می‌خوانیم. (ژاک دریدا) ص ۱۷۰
حلاج تسلیم تجربهٔ تأویل نشد، بل راز را ارائه کرد و گفت هر کس چنان که می‌خواهد آن را دریابد. ص ۱۸۰
سگ او (حلاج) بیرون وز پی او می‌دود و سگ، در درون ماست، ما پی او می‌دویم.
خنّاس، فرزند ابلیس است.

یادداشت‌برداری از کتاب

قصهٔ نو، انسان طراز نو

نوشته: آلن رب گری‌یه

برگردان: دکتر محمدتقی غیاثی

انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۷۰

یادداشت‌برداری: اردیبهشت ۱۴۰۰

از مقدمهٔ مترجم

هاله‌یی که به دور واژه‌های شعر حافظ هست ماندگاری لسان‌الغیب را تضمین می‌کند. شاید از این رهگذر قصه‌های رب گری‌یه سال‌ها خوانده شود. ص ۱۷

دلالت ژرف داستان از طرز نگارش جدا نیست و نباید در قصه به‌دنبال وسایل روایت گشت.

تقلید از قدما حقه‌بازی است. آثار زنده، دارای اصالت ویژهٔ خویشند. به همین جهت، راه قصه نو راهی دیگر است. ص ۲۲

لوسین گلدمن در کتابی به‌نام «هواداری از جامعه‌شناسی قصه» در فصل «قصهٔ نو و واقعیت» نگاه هوشمندانه‌یی به زمینهٔ اجتماعی این قصه‌ها انداخته؛ وفور اشیاء را در قصهٔ نو دلیل روشن‌نگری نویسندگان تازه و مطابق با پیشگویی فلسفهٔ عملی می‌داند. به موجب این فلسفه، جهان سرمایه‌داری به‌تدریج در تسخیر اشیاء درمی‌آید: مبادلات و روابط اجتماعی را تعیین می‌کند و ارزش سوداگرانهٔ اشیاء جانشین ابتکار فردی می‌شود. مردم زمان ما شیفتهٔ اشیاء گشته‌اند؛ غافل از این‌که اشیاء جای انسان را تنگ کرده‌اند. انسان معاصر که زیر نفوذ افسون جامعهٔ مصرفی

است، به‌جای پیگیری علل این شیفتگی، هر روز اندکی بیشتر در دام آن اسیر می‌شود. زمانه، زمان تسلط اشیاء است. در چنین دوره‌یی مرگ هیچ‌کس در حیات اقتصادی جامعه تأثیری ندارد. نظم خودکار جامعهٔ معاصر از تأثیر اقدام فردی کاسته است. به موازات فقدان اهمیت فرد در جامعه، افراد قصه هم معنای خود را از دست داده‌اند. صص ۲۳ و ۲۴

در حسادت، احساس در ردیف اشیاء قرار می‌گیرد و نمی‌توان آن را از اشیاء جدا ساخت. سلطهٔ اشیاء سبب سقوط عواطف می‌شود و حضور آدمی را به نگاهی محدود می‌سازد. ص ۲۴

شدیدترین لذت‌ها در پی رنج‌ها فراهم می‌شوند.

قصهٔ نو اصولاً یک پژوهش محسوب می‌شود. خواننده نمی‌تواند از این مسائل بدون تعبیر بگذرد. قصه چون آینه می‌نماید؛ بیننده تعبیر و داوری می‌کند. ص ۲۶

داستان قصه

قصه‌نویس «واقعی» کسی است که به «داستانگویی» آشنا باشد. لذت نقالی که قصه‌نویس را از ابتدا به انتهای قصه می‌برد، با کار نویسندگی او مشتبه می‌شود. خلق حوادث هیجانی و شگفت‌انگیز و نمایشگونه، هم لطف کار اوست و هم وظیفه‌اش. ص ۳۴

قضاوتی که دربارهٔ کتاب می‌شود، خصوصاً ارزیابی و حدت و ارتباط طرح و توطئه سیلان آن، توازن آن، انتظارها یا شگفتی‌هایی است که طرح و توطئه برای خوانندهٔ مشتاق فراهم آورده است. یک خلأ در روایت، یک حادثهٔ فرعی بی‌ربط،

یک گسیختگی در داستان و تکرار، معایب عمدهٔ کتاب محسوب خواهند شد. جوشش و صداقت لحن هم ارجمندترین حسن قصه به حساب می‌آید.
صص ۳۴ و ۳۵

قصه‌نویس را فقط به‌خاطر استعمال درست زبان، نحوهٔ دلپذیر بیان، زبان رنگین و مجسم‌کنندهٔ وی خواهند ستود؛ به این ترتیب نگارش وسیله و طرزی بیش نیست. محتوای قصه، علت وجودی آن و مطلبی که در قصه نهفته است، فقط همان داستانی شمرده می‌شود که قصه‌نویس می گوید. ص ۳۵

داستان قصه باید راستین‌نما، سیال، اختیاری، مشهود و نامحدود یعنی طبیعی باشد. ص ۳۶

مسؤلیت

واقعیت به‌اندازه‌یی گمراه‌کننده و مبهم و متناقض است که همه نمی‌توانند از آن پند آموزند. ص ۳۹

هواخواهی از هنر در برابر هر سیاست‌پیشه یا در اندرون هر دسته و جمعیت مترقی، کار آسانی نیست. ص ۴۱

با وجود مستحکم‌ترین معتقدات سیاسی و با وجود شوق مبارزه، هنر نمی‌تواند به‌صورت وسیله‌یی در خدمت مرامی درآید که قلمرو وسیع‌تری دارد؛ اگر چه این مرام عادلانه‌ترین و شورانگیزترین مرام‌ها باشد. ص ۴۲

ما باید در کمال صداقت و صراحت اذعان کنیم که نبرد اجتماعی و نبرد هنری با هم متفاوت است. امروز نیز مثل همیشه بین دیدگاه هنری و دیگاه اجتماعی خصومت مستقیمی وجود دارد. ص ۴۲

ادبیات فقط موقعیت انسان و جهانی را که انسان با آن در ستیز است مطرح می‌کند. ص ۴۴

جا داشت آدمی و اشیاء، به‌قول لوکاچ از آلودگی خیال‌پرستی زدوده شوند و سرانجام بتوانند چنان که هستند جلوه کنند. دیگر واقعیت نمی‌تواند پیوسته به‌جای دیگری برده شود، بلکه همین‌جا و هم‌اکنون خواهد بود؛ آن هم بدون گنگی. ص ۴۴

همین که فکر القاء یک موضوع خارج از هنر در ذهن هنرمند ظاهر می‌شود، ادبیات اندک‌اندک پس می‌رود و ناپدید می‌گردد. ص ۴۶

صورت و محتوا

قصه‌نویس خوب کسی است که داستان‌های زیبا بیافریند یا این داستان‌ها را خوب بیان کند. در نظر هر دو گروه، «قصهٔ بزرگ» فقط آن قصه‌یی است که پیام داستان را تحت‌الشعاع قرار دهد؛ داستان را به‌سوی حقیقت انسانی ژرف، برتر، اخلاق یا حکمتی سوق دهد. ص ۴۷

در نظر خواننده، جهان ویژهٔ نویسنده را همین صورت می‌سازد. ص ۴۹

از محتوای قصه به‌عنوان مقوله‌یی مستقل از صورت، سخن گفتن، به‌معنای حذف قصه از قلمرو هنر است. ص ۵۰

نویسنده باید جهانی بیافریند. ولی این جهان از هیچ آغاز می‌گردد و از غبار... ص ۵۰

قصه‌ی نو، انسان طراز نو

دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن مورد انکار است. ص ۶۳

ما دیگر به دلالت‌های ساخته و پرداخته‌یی که نظم زبانی قدیم و در پی آن نظام خردگرای قرن نوزدهم در اختیار انسان می‌گذاشت، اعتقادی نداریم. چشم امید ما فقط به انسان دوخته شده است. فقط صورت‌های آفریدهٔ او می‌توانند معنایی به جهان ببخشند. صص ۶۳ و ۶۴

برای نویسنده، ادبیات تنها تعهد ممکن است. به همین جهت ادعای هواداری از یک عقیده‌ی سیاسی در اندرون قصه معقول نیست. حتی عقیده‌یی که به‌نظر ما درست می‌نماید و در حیات سیاسی خود برای پیروزی آن مبارزه می‌کنیم.
ص ۶۴

زمان و توصیف در قصه‌ی امروز

سابقاً توصیف، اشیاء را نشان می‌داد و حالا چنین می‌نماید که توصیف به تخریب و نابودی اشیاء دست یازیده است. گویی اصرار توصیف در سخن گفتن از اشیاء هدفی جز ایجاد آشفتگی و نامفهوم ساختن اشیاء و نابودی کامل آن‌ها را ندارد. ص ۷۱

چیزی که قصه‌نویسان نو را شیفته خود کرده است، عینیت دوربین فیلم‌برداری نیست، قصه‌نویسان نو مجذوب قدرت امکانات زمینه‌ی ذهنی، یعنی تخیلِ دوربین شده‌اند. سینما برای قصه‌نویسان یک وسیله‌ی بیان نیست، بلکه دستاویز پژوهش است. ص ۷۳

هر اثر سینمایی تازه، اندیشه‌یی است درباره‌ی حافظهٔ انسان، تردیدها، سماجت‌ها و فاجعه‌های او. ص ۷۶

نویسندهٔ امروز خواننده را خوار نمی‌شمارد؛ بلکه نیاز مطلق خود را به مساعدت او اعلام می‌دارد. این مساعدت باید فعالانه، آگاهانه و خلاق باشد. نویسندهٔ امروز از خوانندهٔ خود تقاضای دریافت جهانی کامل، سرشار و سربسته ندارد. به‌عکس: نویسنده از خوانندهٔ خود می‌خواهد که در آفرینش شرکت کند، او نیز دست‌اندرکار خلق اثر و جهان باشد. و بدین ترتیب، بیاموزد که چگونه زندگی ویژهٔ خود را بیافریند. ص ۸۰

از واقع‌گرایی تا واقعیت

هنر، زندگی است؛ در هنر هیچ چیزی پایدار و جاودانه نیست. هنر بدون این مبارزهٔ ابدی نمی‌تواند وجود داشته باشد. ولی تحولات و انقلابات ادبی موجب تجدد جاودانی آن می‌گردد. ص ۸۵

قصه بیان حال نیست؛ قصه یک جست‌وجو است؛ قصه در جست‌وجوی وجود خویش است. ص ۸۶

تیزبینی به هنگام مشاهده و مراقبت در راستگویی (غالباً همراه با صراحت لهجه) میسر خواهد شد. ص ۸۶

همه‌ی آنانی که خواه سیاست‌پیشه باشند یا نباشند، از کتاب توقعی جز تکرار مکرارت و توضیح واضحات ندارند، یا از روحیه‌ی چون و چرایی و جوینده می‌ترسند، به ادبیات بدگمانند. ص ۸۷

هر آن چیزی که فاقد آهنگ طبیعی و معمولی است در گوش قصه‌نویس طنین سالم‌تری دارد: اشیاء خرد و بی‌مقدار، اشیاء جدا از زمینه استعمال، لحظاتی ساکت، گفتاری بریده و جدا از سیاق عبارت یا گفت‌وگوهای آشفته و مخلوط، جالب‌ترند. صص ۸۹ و ۹۰

ادبیات همیشه و دقیقاً به‌صورت سخن از چیز دیگر درخواهد آمد. دو جهان خواهیم داشت: جهان موجود، جهان واقعی. جهان موجود تنها جهان دیدنی و جهان واقعی تنها جهان مهم خواهد شد و در این میان، قصه‌نویس در نقش شافع و میانجی ظاهر می‌شود: قصه‌نویس با توصیف دیدنی‌های بیهوده و بی‌ارزش، «واقعیت» پنهان را در پس اشیاء هویدا می‌سازد. ص ۹۱

تأثیر توهم (هالوسیناسیون) ناشی از وضوح و صراحت فوق‌العادهٔ اشیاء است، نه از تموج و گنگی بخارات. ص ۹۱

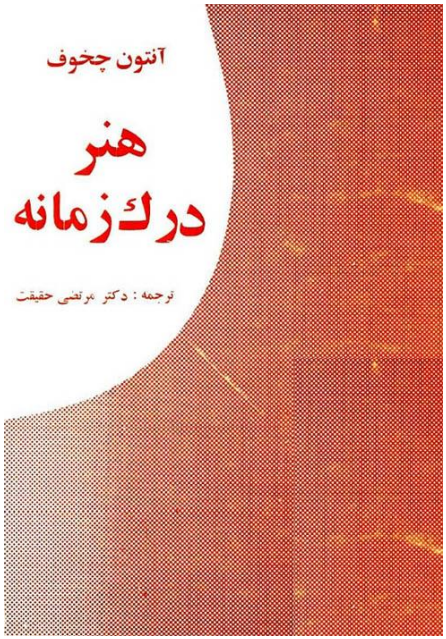
پذیرش و گزینش معانی آشنا برای بیان، درست برخلاف توقع و منظور عمدهٔ ادبیات است. عاقلانه‌ترین [و در عین حال درست‌ترین و ماهرانه‌ترین] کار آن است که امروز در اندیشهٔ معانی آینده، یعنی آن‌ها که بعداً به یاری قصه پا به هستی می‌نهند، نباشیم. ص ۹۲

پوچی از لحاظ نظری مترادف هیچ است، ولی در عمل، از طریق بازیابی شناخته‌یی، به دیاری متعالی رهنمون می‌شود. و تجزیهٔ بی‌نهایت معنا، مجموعه و وحدت تازه‌یی بنیاد می‌کند که به همان اندازه خطرناک و بیهوده است. در این سو، چیزی جز هیاهوی واژه‌ها نمی‌ماند. ص ۹۲

از راست افراطی گرفته تا چپ افراطی همه تکرار می‌کنند که هنر نو ناسالم است، منحط است، سیاه و تباه و خلاف انسانی است. اما سلامت مطلوب این‌گونه

داوران یعنی ضد عفونی، یعنی چشم بر هم نهادن و ندیدن؛ سلامت اینان سلامت مرگ است. انسان همیشه نسبت به مصالح گذشته منحط است: سیمان نسبت به سنگ، سوسیالیسم نسبت به حکومت فردی. ص ۹۳

قصهٔ نو در بدترین معنای خود، باز هم نهضتی است در بدعت. خصوصیت نهضت بدعت‌ها این است که به‌تدریج از بین می‌روند تا پیوسته جای خود را به بدعت دیگری بدهند. اتقاقاً همهٔ سخن قصهٔ نو هم همین است که: صورت‌های بیان، کهنه می‌شوند.



یادداشت‌برداری از کتاب

هنر درک زمانه

(نگرشی بر آثار آنتوان چخوف)

نوشته: ج. توفستنوگنف / سرگئی زالیگین

برگردان: دکتر مرتضی حقیقت

انتشارات چکیده، چاپ اول، ۱۳۳۵

یادداشت‌برداری: خرداد ۱۴۰۰

از مقدمه مترجم

رومن رولان: «اگر در زندگی چشم‌هایی باشند که به‌خاطر غم‌های ما بگریند، زندگی به رنجش می‌ارزد.» ص ۱۳

آنتوان چخوف: «دنبال مفاهیم مطلق نباش. فکر می‌کنی عشق چیست؟ دوست داشتن کدام است؟ عشق مفهومی حقیقی و واقعی دارد، ولی آن‌چه ما از آن می‌دانیم ساختگی و تصنعی است.» ص ۱۴

ـ راستی چطور می‌شود که مادران‌مان سال‌های متمادی بی‌آن‌که نکتهٔ مثبتی در پدران‌مان بیابند با آن‌ها سرمی‌کنند، در رنج‌هایشان شریک می‌شوند و غم‌هایشان را با هم نصف می‌کنند؟ ص ۱۵

از متن کتاب

من نمایش‌نامه‌نویس دیگری را نمی‌شناسم که با کوششی این‌همه پرشور در اندیشهٔ تغییر روح آدمی و به‌وجود آوردن بالاترین کیفیت‌ها در انسان باشد. غنای زندگی که چخوف همیشه در رؤیاهایش می‌پرورانید و اعتراضش علیه بی‌فرهنگی

و کوته‌نظری که این رؤیا را به خفقان می‌کشید، در نمایش‌نامه‌هایش چنان جلوه‌یی دارد که هیچ درام‌نویس دیگری به‌غیر از شکسپیر به آن دست نیافته است. ص ۲۱

مرگ جسمانی هرگز به وحشتناکی مرگ اخلاقی و روحی نیست.

ص ۲۲

در سال‌های اخیر از وجود این‌همه تماشاچی و مستمع در شعرخوانی‌ها متعجب شده بودم. جلساتی که در آن‌ها گویندگان و شاعران ناشناس که در و جودشان جاذبه‌یی برای عامه نیست به شعرخوانی می‌پرداختند. علت چه بود که هزاران نفر از مردم برای گرفتن بلیط به گیشه‌ها هجوم می‌آوردند تا به مردی که ساعت‌های متمادی فقط برای آن‌ها شعر می‌خواند گوش کنند؟

ص ۲۴

در روزهایی که زیبایی‌شناسی ـ احتمال درستیِ هنر و تطبیق آن با زندگی واقعی به‌وجود می‌آمد ـ تأثیر بسیاری ایجاد می‌کرد. اما امروز این‌گونه استتیک و زیبایی‌شناسی قدرتش را از دست داده است. اثری که فقط به زندگی مؤمن باشد و درک بیشتری ندهد، هرچقدر که خوب ارائه شود به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند تأثیر واقعی را داشته باشد. ص ۲۶

کارمان را با این اعتقاد شروع کردیم که تماشاچی از سه ساعت نشستن و گوش دادن به حرف‌های پنج نفر در روی صحنه، بدون این‌که اتفاق هیجان‌انگیزی رخ دهد، حوصله‌اش سر خواهد رفت. احساس می‌کردیم کار را بیشتر برای

خودمان انجام می‌دهیم تا تماشاچی؛ اما دریافتیم که نه‌تنها با پیروزی بی‌نظیری روبه‌رو شد، بلکه به‌شکلی موفقیت‌آمیز به رقابت با تلویزیون و سینما برخاست.
ص ۲۸

حقیقت تغزلی بایستی یکی از ویژگی‌های اصلی سبک معاصر صحنه‌ها باشد.
ص ۲۸

مردم دسته‌دسته برای شنیدن آوازها و شعرهای برشت رومی‌آوردند و عملاً گرفتن بلیط برای شب‌های شعرخوانی غیرممکن شده بود. ص ۲۹

چنین هنری ـ نمایش‌های چخوف ـ به میدان تفکر و تصورات، بیشتر از صحنه‌های نمایشی و بازیگری وسعت می‌دهد و بیشترین اهمیت را به بازسازی «زندگی روحی و روانی انسان» در صحنه می‌دهد. صص ۳۰ و ۳۱

نوابغ، آرام و بی‌کوس و کرنا و بی‌آن‌که بشود پیش‌بینی کرد ظاهر می‌شوند. در طول زندگی‌شان کمیت‌هایی مبهم و غالباً ناشناس می‌مانند و فقط پس از مرگ است که بر زبان و قلم‌های ما جاری می‌شوند. ص ۳۶

چخوف پدیدهٔ جدیدی بود. نه روسیه و نه جهان نابغه‌یی چون او قبل از این سراغ نداشت. ص ۳۶

بی‌نظمی، اصلی شده است که همواره اعلام می‌کند زندگی این است. نویسنده‌یی که زمان و زمانه را درک می‌کند، لاجرم از نوع انسانی‌اش، بی‌بندوباری‌اش و فقدان درایتش زخم می‌پذیرد. ص ۳۸

چخوف مجبور بود به این جامعه اگر دیر نشده و همه‌چیز از دست نرفته بود، ثابت کند که نبوغ، همان درک زمانه است. او کمک می‌کرد که آدمیان دریابند که درک زمانه، آن‌ها را از تخیلات ابلهانه دور و به واقعیت زندگی نزدیک می‌کند. کمک می‌کرد که من و شما دریابیم که نباید فقط خود را دید، نباید مثل مرغی که روی تخم‌هایش خوابیده است، دنیا را محدود به خودمان و جوجه‌هایمان بدانیم. کمک می‌کند که رابطه‌یی محکم با جهان و مردمش، با آسمان و زمین پیدا کنیم و بالاخره کمک می‌کند تا هر کدام از ما جای خویش را در این دنیای مغشوش پیدا کنیم.

قدرت درک زمانه در این است که نمی‌تواند به‌صورت شعار و نعره و قهرمان‌بازی درآید. خاصیت آن این است که همه‌جا و همیشه سخت‌ترین رنج‌ها را در سکوت متحمل می‌شود. در زمانه، آموزش نیست بلکه خودآموزی است از رویش پیچیده و اصیل و بی‌امان حساس‌ترین و دقیق‌ترین احساس‌ها. ص ۴۰

تنها کاری که چخوف می‌توانست کرد، رهنمود هنرش بود؛ به‌طریقی که درک زمانه‌اش در مقابل زندگی که به‌نظر می‌رسید تنها هدفش تخریب مفاهیم عدالت، حقیقت، انسانیت و درایت است، محفوظ بماند. ص ۴۱

انسان بادرایت می‌داند که قتل و جنایت و آدم‌کشی، نمودهایی از کلاف سردرگم زندگی هستند. ص ۴۱

جانی و جاسوس و حقه‌باز هرگز از کار خویش شرمنده نیست. برای او جنایت، جاسوسی و دسیسه‌بازی، در غایت، یک ضرورت ناخوشایند است و حتی

اگر احساس نامطلوبی در او ایجاد شود، به این جمله متوصل می‌شود که «دنیا چنین می‌خواهد» اگر من نکنم، دیگری خواهد کرد. او از زندگی، هم به‌مثابه یک چشمهٔ آب استفاده می‌کند و هم یک فاضلاب. مسؤلیت به‌خاطر وجود و تهذیب این چشمهٔ آب، کاملاً برای او ناشناخته است.

ص ۴۲

ایوان ایوانیچ نیازی به دلیل خاص یا تصادفی نامیمون برای به‌خشم آمدن از گستاخی‌ها، تنبلی‌ها و حیوان‌صفتی‌های این دنیا ندارد. او همه‌جا و همیشه بی‌آن‌که با همدردی یا حمایتی از اطرافیان مواجه شود، درد می‌کشد. در حقیقت درد را چون ساعتش لمس می‌کند و چاره‌یی هم جز این ندارد.

ص ۴۴

ایوان ایوانیچ آرام و گاهی هم با ترس اما پیگیرانه از آغاز تا فرجام، ما را و احساسات ما را به مؤاخذه می‌کشاند. صص ۴۴

هدف چخوف را در کار هنری‌اش پیش از هرچیز، روند و سیر مسائل تشکیل می‌دهد. روندها را باید مطالعه کرد، به سیر آن‌ها گوش داد؛ چرا که پیش از آن‌که جنایی باشند، اخلاقی‌اند و تأثیرگذار. ص ۴۶

فقط هنر بادرایت و حساس، قدرت آن را دارد که روابط پیچیده و غامض را بررسی و تحلیل کند، آن‌ها را هدف خود قرار دهد و در غایت، برملا و آشکار سازد. ص ۴۸

محاکمهٔ جنایی همیشه در زمان حال به‌سر می‌برد؛ در حالی که محاکمهٔ اخلاقی که به‌وسیلهٔ هنر انجام می‌پذیرد محاکمهٔ ابدی، شخصی، دردآور و خردکننده است. ص ۴۹

شخصیت‌های چخوف اعم از جوان و پیر، سر حال و بیمار، ثروتمند و فقیر، خوب و بد، ساده و پیچیده هرگز دورو نیستند. آن‌ها همیشه خودشان هستند و اگر برایشان امکان داشته باشد که از تکاملی پیچیده بگذرند، هرگز در این راه به خودنمایی و تظاهر روزمره دست نمی‌زنند. بدین طریق آن‌ها مردمی ساده و معمولی هستند که سادگی و عادی بودن‌شان فقط در اصل هنری چخوف است که نمود می‌یابد. ص ۵۰

یادداشت‌برداری از کتاب

جامعه‌شناسی ادبیات

نوشته: روبر اسکارپیت

برگردان: دکتر مرتضی کُتُبی

انتشارات سمت، چاپ یازدهم، ۱۳۹۲

یادداشت برداری: اسفند ۱۴۰۰

از مقدمه مترجم

جامعه‌شناسی ادبیات، مطالعهٔ تولید و توزیع و مصرف ادبیات در مقیاس جامعه است. ص ۶

تاریخ ادبیات از قالب‌های فکری نویسنده در پیوند با ساختارهای جمعی محیط او سخن نمی‌گوید،

سبک کار او را با تحولات اجتماعی و اقتصادی زمان او در ارتباط قرار نمی‌دهد،

مکانیسم‌های آفرینش هنری را در آثار او به تحلیل نمی‌گذارد،

اندیشه‌های او را در بستر زمان جای نمی‌دهد،

رابطه آن را با تفکر رایج، نظام حاکم، با خواست‌های زمان، با منافع طبقات اجتماعی نشان نمی‌دهد،

تأثیر کار نویسنده را بر آگاهی‌های واقعی مردم روشن نمی‌دارد،

میزان آگاهی‌های ممکن را در ذهن خوانندگان اندازه نمی‌گیرد،

و تغییراتی را که اثر نویسنده در ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی و شخصیتی و نیز استعدادات زیباشناختی آنان به‌وجود می‌آورد، نمی‌شمارد. ص ۶

وجود خواننده‌هاست که نویسنده را نویسنده و ناشر را ناشر می‌کند و از نوشته، پدیده ادبی می‌سازد. ص ۷

ادبیات در عین هدف بودن می‌تواند به‌عنوان ابزاری توان‌مند برای بررسی سیاست و جامعه و فرهنگ کشور مفید باشد و به منزلهٔ بستر حیات‌بخش و شکوفاگر اندیشه‌ها و حاوی عناصر سازندهٔ شخصیت انسان‌ها به‌کار بیاید. ص ۷

ما به‌درستی نمی‌دانیم با ادبیات‌مان چه کنیم، چه باید بکنیم. ماییم و یک دنیا سخن از یک عالم اندیشه و احساس و عاطفه، این‌همه نبوغ شعری و آثار بزرگ ادبی... صص ۷ و ۸

ما هنوز پیوند میان ادبیات خود را با جامعهٔ خویش به‌روشنی درنیافته‌ایم،
روح مردم خود را در ادبیات‌مان نجسته‌ایم،
به اهمیت رابطه بین فرهنگ شفاهی و کتبی خود پی نبرده‌ایم،
پلی میان هنر و تربیت نزده‌ایم،
قدرت هنر و ادبیات را در ادارهٔ تکامل فرهنگ و جامعه ندیده‌ایم،
ادبیات‌مان را در جنگ و صلح‌مان هدف نگرفته‌ایم،
همهٔ توده‌های مردم‌مان را با ادبیات آشتی نداده‌ایم و با آن به ارزش‌های‌مان،
آزادی و بیداری، همت و انسانیت، قدرت و قوت نبخشیده‌ایم
و با ضد ارزش‌های‌مان، سالوسی و چاپلوسی، بندگی و فرومایگی، غیبت و حیلت به مبارزه برنخاسته‌ایم. ص ۸

«پیشرفت‌های به‌راستی بنیادی فقط روزی تحقق‌پذیر خواهند بود که جامعه‌شناسی ادبیات به عرصهٔ پژوهش‌های جمعی تبدیل گردد و در شمار فزاینده‌ای از دانشگاه‌ها و مراکز تحقیق در سراسر جهان دنبال شود...باید ادبیات را از بند ممنوعیت‌های اجتماعی ــ با پی بردن به راز قدرت این محرمات و خنثی کردن آن‌ها ــ آزاد ساخت. آنگاه شاید بتوان نه تاریخ ادبیات، بلکه تاریخ انسان‌های موجود در جامعه را بر اساس گفت‌وشنود آفرینندگان واژه‌ها و اسطوره‌ها و اندیشه‌ها با معاصران و آیندگان‌شان بازنویسی کرد، گفت‌و شنودی که ما اکنون آن را ادبیات می‌نامیم.» (به‌نقل از کتاب «جامعه‌شناسی ادبیات»، نوشته لوسین گلدمن، برگردان محمدجعفر پوینده، ص ۱۰) ص ۹

پایان مقدمه مترجم

جامعه‌شناسی ادبیات به چه کار می‌آید؟

هر پدیدهٔ ادبی مستلزم سه واقعیت است: نویسندگان، کتاب‌ها و خوانندگان یا به عبارت عام‌تر آفرینشگران، آثار و مردم.

پدیدهٔ ادبی یک شبکهٔ مبادله است که از طریق یک دستگاه انتقال بسیار پیچیده ــ که در عین حال به هنر و تکنولوژی و بازرگانی ربط پیدا می‌کند ــ افرادی کاملاً معین [اگر نه همیشه نامدار و مشهور] را به جمعی کمابیش گمنام [اما محدود] پیوند می‌دهد. ص ۱۳

مفهوم ادبیات، آن‌گونه که در ذهن ما وجود دارد، به واپسین سال‌های قرن هجدهم برمی‌گردد. در اصل، ادبیات «کار» تلقی نمی‌شده، بلکه در «جان» نویسنده بوده است. ادبیات نشان تعلق نویسنده به قشر «باسوادان» بوده است. برای کسی که در عصر «ولتر» زندگی می‌کرده، «ادبیات» در برابر «عامه» ـ که همان مردم باشند ـ قرار می‌گرفته است. ص ۱۵

میزان وفاداری اثر در بازنمایی واقعیت با تمام پیچیدگی آن، نخستین معیار اثر هنری است. ص ۱۷

روش بررسی پدیدهٔ ادبی

پدیدهٔ ادبی در سه وجه اساسی جلوه‌گر می‌شود: کتاب، مطالعه، ادبیات. در زبان روزمره، غالباً این واژه‌ها را به‌جای هم به‌کار می‌برند. در واقع این سه مفهوم فقط به‌طور جزئی از هم جدا می‌شوند. ص ۲۴

در سال‌های ۱۹۸۰ معلوم شد که «غول‌های» انتشار کتاب، یعنی کشورهایی که بیش از ۲۰ هزار عنوان در سال به چاپ می‌رسانند، هفت کشورند:

اتحاد جماهیر شوروی و ایالات متحده	بین ۸۰ تا ۹۰ هزار
آلمان فدرال	بین ۵۰ تا ٦٠ هزار
ژاپن	بین ٤٠ تا ۵۰ هزار
انگلستان	بین ۳۰ تا ٤٠ هزار
فرانسه و اسپانیا	بین ۲۰ تا ۳۰ هزار

باید دانست که ۳۲ کشور توسعه‌یافته که کم‌تر از نیمی از افراد بالغ باسواد و کودکان مدرسه‌رو را در خود جای می‌دهند و ۲۶ درصد جمعیت جهان را دارا هستند، ۸۹ درصد کتاب‌های منتشر شده در جهان را تولید می‌کنند. صص ۲۵ و ۲۶

هر اثری که وسیله نباشد بلکه هدفی در خود باشد، ادبیات محسوب می‌شود. تمام مطالعاتی که پاسخگوی نیاز فرهنگی غیرمادی و پولی هستند، ادبیات به‌حساب می‌آیند. ص۲۸

نویسنده در بستر زمان

هنگامی نویسنده معنای ادبی پیدا می‌کند و نویسنده شناخته می‌شود که پس از انتشار آثارش، ناظری کارآزموده بتواند در سطح عام وی را نویسنده معرفی کند. کسی نویسنده نیست مگر در پیوند با کسی دیگر، در چشم یکی دیگر. ص ۳۷

تصویر جمعیت نویسندگان واقعاً ادبی جز با گذشت زمان نقش نمی‌بندد. «اوریپید» می‌گفت که انسان را جز بعد از مرگ نمی‌توان خوشبخت نامید: به این ترتیب، نویسنده هم فقط بعد از مرگ به عضویت جامعهٔ ادبی درمی‌آید. ص ۳۸

از نظر کمی، انتخاب قطعی و جدی‌ترین انتخاب‌ها همانا انتخاب نویسندگانی است که یک نسل از دورهٔ زندگی آن‌ها گذشته باشد؛ زیرا هر نویسنده‌ای تا ده، بیست یا سی سال بعد از مرگ با آستان فراموشی روبه‌رو می‌شود. اگر از این آستان دهشتناک به سلامت بگذرد به جامعهٔ ادبی می‌پیوندد و بقایی تقریباً جاودانه کسب می‌کند ـ دست کم برای مدتی که خاطرهٔ جمعی تمدنی که در دل آن زاده گشته است، دوام آورد. ص ۳۸

«نظام‌های بازیابی» تعجب‌آوری نیز پیدا می‌شوند که نویسنده‌ای را که از سال‌ها پیش به‌دست فراموشی یا بی‌اعتنایی سپرده شده «به خدمت می‌گیرند». اما این فراموشی اغلب فراموشی کامل نبوده است و بیشتر باید از نگرش مجدد به زندگی ادبی نویسنده صحبت کرد تا کشف دوبارهٔ او. رونق مجدد آثار شکسپیر در انگلستان قرن هیجدهم چنین سرنوشتی داشت.

ص ۳۹

نویسنده در جامعه

ادبیات شکم نویسنده را سیر نمی‌کند. از طرف دیگر برخلاف عقل سلیم است که تأثیر ملاحظات مادی را بر تولید ادبی انکار کنیم. ادبیات نان‌آور، همیشه بدترین نوع ادبیات نیست. نیاز به پول، سروانتس را به نوشتن رمان واداشت و *دُن* کیشوت را پدید آورد. همین نیاز بود که والتر اسکات شاعر را به رمان‌نویس بدل ساخت. در مور فقر ادبی که گریبان تئاتر انگلیس را در بخش اول قرن نوزدهم گرفت می‌توان به احتمال زیاد آن را نتیجهٔ پایین بودن حقوق مؤلف دانست. ص ۵۳

اگر حمایت‌های لوئی چهاردهم تا حدی به استقلال مولیر از جمعیت سودآور تماشاگر کمک نمی‌کرد، ما خیلی بیشتر آثاری از قبیل شاهدخت *الید* داشتیم تا *دون ژوان*.

نویسنده مصری طه حسین معنای اقتصادی حقیقی این مسأله را روشن کرده است: در این‌جا معامله‌ای ناصادقانه صورت می‌گیرد: حمایت‌کننده طلا یا پولی می‌دهد که اهل ادب به‌تدریج که آن را دریافت می‌دارد خرجش می‌کند؛ در صورتی که اهل ادب، هنر یا فکر خود را می‌دهد که به هیچ‌وجه خرج کردنی نیست. ص ۵۵

پیشهٔ ادبی در انسانی که از راه بازو نان می‌خورد ـ اعم از کارگر یا روستایی ـ ممکن نیست، مگر آن‌که برای اشتغال به کار دوم، طبقهٔ اجتماعی خود را عوض کند؛ کاری که اغلب غیرممکن است. ص ۵۷

شبکه‌های توزیع

هسته‌های زبان‌شناختی کوچک ولی با سطح فرهنگی بالایی وجود دارند که با جمعیت ادبی بسیار فراوان خود به‌راحتی بازار جمعیت کتاب‌خوان را اشباع می‌کنند و در پی بازار ترجمه هستند: کشور هلند یا کشورهای اسکاندوویناوی از این نوع‌اند. در مورد مناطق کم‌تراکم باید گفت که این مناطق بیشتر در کشورهای نوخاسته و پرجمعیت واقع شده‌اند، جایی که تحول فرهنگی سریع مردم، تقاضایی را برای مطالعه پدید می‌آورد که تولید داخلی هنوز نمی‌تواند آن را ارضاء کند: مثلاً ژاپن و آمریکای لاتین. ص ۸۱

صاحبان مشاغل هنری و قسمتی از صاحبان مشاغل دستی ــ البته ضعیف ــ که آموزش ابتدایی یا جدی را دیده‌اند، نیروهای عمدهٔ فرهیختگان را تشکیل می‌دهند. این گروه همان است که ما به‌نام «محیط ادبی» خوانده‌ایم و اکثر نویسندگان برخاسته از همین محیط‌اند. هم‌چنین کلیهٔ شرکت‌کنندگان در پدیدهٔ ادبی، از نویسنده گرفته تا استاد تاریخ ادبیات، از ناشر تا منتقد ادبی به همین محیط تعلق دارند. این اشخاص که «بار ادبیات را به دوش می‌کشند» همگی در زمرهٔ فرهیختگان هستند. پدیدهٔ ادبی خاص فرهیختگان در شبکهٔ بسته، در درون گروه انجام می‌پذیرد. ص ۸۳

تولید کتاب در فرانسه در حدود ۲۰ هزار تا ۲۲ هزار عنوان در سال است. ص ۸۴

در برخی از کشورها[هلند، دانمارک، نروژ، سوییس] مراکز تعاونی برای ارسال و توزیع کتاب به‌وجود آمده است. از پاورقی ص ۸۵

نقش حقیقی منتقد ادبی این است که مشتی از خروار و نمونه‌ای از آراء خوانندگان باشد. منتقد از همان محیط اجتماعی‌ای برمی‌خیزد که خواننده شبکهٔ فرهیختگان برخاسته و او نیز همان تربیت را گرفته است. همه نوع آدمی با هرگونه عقیدهٔ سیاسی، دینی، زیباشناختی، با هر خلق و خویی در میان آنان یافت می‌شود. این خصوصیات را درست می‌توان در خوانندگان هم پیدا کرد؛ ولی بین آن‌ها اشتراک فرهنگ و سبک زندگی هم وجود دارد. حتی اگر قضاوت‌های منتقدان را در مورد آثار کنار بگذاریم، همین که می‌بینیم

او بعضی آثار را به نقد می‌کشد و در مورد بعضی دیگر سکوت اختیار می‌کند، خود انتخاب معناداری است: کتابی «که درباره‌اش حرف می‌زنند»، خوب یا بد، کتابی است که از نظر اجتماعی به نیاز گروهی از افراد پاسخ می‌دهد. ص ۹۰

آثار پرفروش از حد یک گروه اجتماعی خاص بسیار فراتر می‌روند. ص ۹۰

کشوری که ۸۰ درصد مردم آن از نظر فرهنگی دچار سوءتغذیه هستند، نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که توزیع در شبکه‌های بسته، پشت همان سکه‌ای است که روی آن هرز دادن امکانات یا عقیم گذاشتن استعدادها است. ص ۹۲

دوره‌گردی شغلی است که در پی رشد وسایل ارتباطی سریع در جامعه‌های ما محو می‌شود؛ اما در کشورهایی که توزیع کتاب هنوز هم پاسخگوی نیازهای فرهنگی جدید توده‌ها نیست، به‌ویژه در آمریکای لاتین وجود دارد و نقش مهمی بازی می‌کند. ص ۹۳

تنها در پرتو یک تحقیق گسترده می‌توان گفت که سینما و تلویزیون تا چه حد عامل یا مانع مطالعه هستند. ص ۹۶

تعداد مراجعه کنندگان به کتاب‌خانه‌های عمومی در سال ۱۹۷۵ بیش از ۱۳ میلیون و ۵۰۰ هزار نفر و تعداد کتاب‌های امانت داده شده نزدیک به ۶۰۰

میلیون بوده است. می‌بینیم که مرزهای شبکهٔ فرهیختگان وسیعاً شکسته شده است.

فرانسه در سال ۱۹۷۷ سه میلیون و ۶۰۰ هزار مراجعه‌کننده داشته و ۸۰ میلیون کتاب امانت داده شده است. ص ۱۰۱

شروع کار از کتاب‌خانهٔ کودکان است که به ابتکار چند نفر تأسیس می‌شود و به‌سرعت اشاعه می‌یابد. کتاب‌های کودکان و نوجوانان از محرک‌های قوی برای جذب خوانندگان تازه به کتاب‌خوانی است. ص ۱۰۱

کتاب‌فروشی‌ها یا سازمان‌های فرهنگی عرفی، دینی، سیاسی یا رسمی قادر نیستند ادبیات مردمیِ زنده‌ای را سازمان بدهند و بخشی از فعالیت‌های فراوان ادبی در شبکهٔ فرهیختگان را به شبکه‌های عام منتقل کنند. ص ۱۰۳

آگاهانه یا ناآگاهانه این موضوع فراموش شده که آن‌چه «ادبیات» نامیده می‌شود نتیجهٔ بیداری فرهنگی قشری از همین مردم در طی سه قرن بوده است و نه علت بیداری آن‌ها؛ و نتیجتاً ادبیات به‌راستی مردمی باید از بطن زندگی فرهنگیِ حقیقتاً مردمی بیرون بیاید.

رژیم سابق شوروی گویا به راه‌حل فنی مسأله خیلی نزدیک شده بود. نویسندگان یا به واسطهٔ حزب کمونیست یا به واسطهٔ سازمان‌های فرهنگی یا صرفاً به‌دلیل طرز زندگی خودشان با توده‌ها در تماس مستقیم بودند. از طرف دیگر وسیع‌ترین توزیع‌ها نیز انجام می‌گرفت: کتاب در همه‌جا، در کارخانه،

در مزرعه وجود داشت. بیشتر، کمبود کاغذ بود که مانع نشر می‌شد تا کمیِ فروش. تشکیل جلسات و گردهمایی‌های انجمن‌ها و مباحثات امکان بروز عقاید ادبی مردم را فراهم می‌آورد و این عقاید در ذهن نویسنده بازتاب می‌یافت؛ بدون آن‌که پردهٔ تجارتی ناشر یا کتاب‌فروش بین او و مردم کشیده شود.

متأسفانه با وجود این، پردهٔ دیگری وجود داشت و آن هم پردهٔ عقیدتی بود. در این‌جا باز به سیاست ارشادگرانه برمی‌خوریم. در این نظام هر سازمان‌دهندهٔ فرهنگی سخت در پی این وسوسه است که انسان‌ها را با نهادها هماهنگ سازد و نه نهادها را با انسان‌ها. گفتیم که رژیم شوروی راه‌حل فنی مسأله را پیدا کرده بود ولی باید بگوییم که راه‌حل انسانی را نیافته بود. بحران‌هایی که گاهی جهان ادبی شوروی را تکان می‌دادند حاکی از همین مسأله بودند. صص ۱۰۳ و ۱۰۴

اثر و خوانندگان

ملاک ادبی و غیرادبی بودن اثر همانا میزان بی‌غرض بودن آن است. ص ۱۰۸

اثری را کارکردی می‌گویند که گروه مخاطب آن با خوانندگانی که بعد از انتشار اثر، آن را می‌خوانند، منطبق باشد. ص ۱۰۸

فشرده‌ترین پیوندهایی که نویسنده را به خوانندگان احتمالی‌اش متصل می‌کند، اشتراک فرهنگی، اشتراک باورها و اشتراک زبانی است.

صص ۱۰۹ و ۱۱۰

داشتن فرهنگ یعنی صدا کردن همهٔ اعضای خانواده با نام کوچک‌شان. بیگانه در میان اعضای خانواده راحت نیست؛ چون جزو فامیل نیست. به‌عبارت دیگر فرهنگ ندارد. (این گفته بدین معناست که او فرهنگ دیگری دارد.) ص ۱۱۰

هر نویسنده، زندانیِ ایدئولوژی و جهان‌نگریِ محیط و خوانندگان خویش است. می‌تواند آن را بپذیرد، تغییر بدهد یا تا حدی انکار کند ولی نمی‌تواند از آن خلاصی یابد. بدین جهت بیم آن می‌رود که خوانندگان احتمالی که در بیرون از نظام باورهای اصلی زندگی می‌کنند، معنای حقیقی آثار را درک نکنند.

به مثال شکسپیر برگردیم و به کاربرد اشباح و ساحره‌ها در آثار او بیندیشیم. روشنفکران غربی قرن بیستم ــ که اکنون اغلب مفسران کنونی آثار شکسپیر از آن جمله‌اند ــ به‌طور کلی نه به ساحره‌ها اعتقاد دارند و نه به اشباح. بنابراین تمایل دارند که آن‌ها را به‌عنوان زینت‌کاری‌ها و زیباسازی‌های خیال‌انگیزی که به درام کشش بیشتری می‌بخشد به‌حساب بیاورند. در حالی که معاصران شکسپیر و به ویژه خوانندگانی که مخاطب او بودند، طبیعتاً به چیزی که ما آن را فوق طبیعت می‌نامیم، اعتقاد داشتند.
ص ۱۱۱

انسان‌ها از نظر فرهنگ، زبان و عقیده با هم تفاوت ندارند بلکه گروه‌ها، دسته‌ها، «حلقه»هایی را تشکیل می‌دهند که هر یک فضای خاص خود، سبک خاص خود و حتی زیباشناسی خاص خود را دارد. ص ۱۱۴

ادبیات بدون هم‌سوییِ نیت نویسنده و نیت خواننده یا دست کم سازگاری نیات و مقاصد این دو وجود ندارد. ص ۱۱۷

کتاب موفق، کتابی است که آن‌چه را گروه انتظار دارد بیان کند و مانند آینه‌ای گروه را به خودش نشان بدهد...گسترش عددیِ خوانندگان و طول زمان موفقیت اثر به ابعاد جمعیت خوانندگانی بستگی دارد که در محیط اجتماعی نویسنده زندگی می‌کنند. ص ۱۱۸

موفقیت آنانی که از زمان خود جلوتر و پیش‌قراول هستند، اغلب پس از چندین نسل بسط می‌یابد و چند برابر می‌شود و این موقعی است که اقلیتی که در زمان زندگیِ این دسته از نویسندگان، آثار آنان را می‌خوانده است، گسترش می‌یابد و اهمیت و نفوذ پیدا می‌کند...به هر تقدیر، باید که در ابتدا موفقیتی در کار بوده و تولدی هرچند بی‌سروصدا انجام گرفته باشد و گروه اجتماعی‌ای به‌طور مداوم آن موفقیت را از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده باشد. بدون این شرایط، مرگ نویسنده فرامی‌رسد و این مرگ هم برگشت‌ناپذیر است. ص ۱۱۹

مطالعه و زندگی

ویژگی انسان فرهیخته در توانایی نظری او برای قضاوت‌های ادبی مدلل است. هدف آموزش در مدرسه، ممکن ساختن این قضاوت است. در فرانسه، فن تفسیر متون، که اساس آموزش متوسطه است، این هدف را دنبال می‌کند که هر دانش‌آموزی را کارشناس بار بیاورد. ص ۱۲۲

نقش کارشناس عبارت است از «گذر به پشت صحنه»، درک اوضاع و احوالی که آفرینش ادبی در آن انجام می‌گیرد، فهم نیات نویسنده و تحلیل وسایلی که در اثر به‌کار گرفته است. برای کارشناس، پیری یا مرگ اثر بی‌معناست؛ چرا که وی هر لحظه می‌تواند نظام استنادهایی را که سازندهٔ برجستگیِ زیباشناختیِ اثر است در ذهن بازسازی کند. برخورد کارشناس با اثر برخوردی تاریخی است. ص ۱۲۳

مطالعه در حکم چارهٔ انسان برای رویارویی با پوچی سرنوشت بشر است. مردمی که شادمان هستند، شاید تاریخ نداشته باشند، اما ادبیات قطعاً نخواهند داشت؛ زیرا نیاز به مطالعه را احساس نخواهند کرد. ص ۱۲۸

آغاز دورهٔ مطالعه بین سی‌وپنج و چهل سالگی است؛ یعنی هنگامی که از فشار زندگی کاسته می‌شود. به‌یاد بیاوریم که در همین سنین است که شخصیت ادبی ـ تاریخیِ نویسندگان نیز شکل می‌گیرد.

می‌توان لحظاتی را که انسان متمدن قرن بیستم در زندگی خود آمادگی لازم را برای مطالعه دارد، به‌طور کلی به سه دستهٔ بزرگ تقسیم کرد: لحظات خالیِ از دست‌رفتنی[حمل و نقل، تغذیه و غیره]، اوقات منظم فراغت[بعد از ساعات کار]، زمان‌های غیرفعال[جمعه‌ها، تعطیلات، بیماری، بازنشستگی]. صص ۱۳۰ و ۱۳۱

این اطلاعات نشان می‌دهد که مطالعه تا چه حد به اوضاع و احوال محیط و به‌طور کلی به حیات روزمرهٔ انسان‌ها مربوط می‌شود. در همین‌جا یعنی در واقعیت سادهٔ زندگی هر روز مردم است که باید نتیجه و علت وجودی ادبیات را جست‌وجو کرد. آیا جامعه هنوز هم می‌تواند با ادبیات بیاید؟ ص ۱۳۳

معرفی جلد پنجم

طلا در مس

رضا براهنی

با چراغ و آینه

محمدرضا شفیعی کدکنی

باغ بی‌برگی

یادنامه مهدی اخوان ثالث

به‌کوشش مرتضی کاخی و گروه نویسندگان

هدف ادبیات این است که به انسان کمك کند تا خود را بشناسد و ایمان به خودش را تقویت کند، میل به حقیقت و مبارزه با پستی‌ها را در وجود مردم توسعه دهد، بتواند صفات نیك آن‌ها را بیابد، در روح آن‌ها عفت، غرور و شهامت را بیدار کرده با آن‌ها کاری کند تا مردمی نجیب، بهروز و قوی شده، بتوانند حیات خود را با روح زیبایی ملهم سازند.

دنبال مفاهیم مطلق نباش. فکر می‌کنی عشق چیست؟ دوست داشتن کدام است؟ عشق مفهومی حقیقی و واقعی دارد.