سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد دوم: ادبیات - ۲

سعید عبداللهی

سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد دوم: ادبیات ــ ۲

سعید عبداللهی

سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد دوم: ادبیات ــ ۲

سعید عبداللهی

انتشار بر روی اینترنت: مهر ۱۴۰۳

عنوان‌نامه

مقدمه جلد دوم ۵
درباره‌ی ویژگی‌های کتاب «حکایت حال» ..... س.ع..... ۷
حکایت حال ..... با احمد محمود / لیلی گلستان ۹
درباره‌ی مجموعه‌ی «نسل قلم» .....س.ع..... ۳۹
تاماس پین .....مایکل ترو / حسن کامشاد ۴۳
اینیاتسیو سیلونه .....سرجوپاچیفیچی / آلبرتو ترالدی/ خشایار دیهیمی.....۵۱
آلبرتو موراویا.....لوئیس کیبلر / رضا قیصریه ۵۹
آنا آخماتووا .....سام دریوار / محمد مختاری ۶۵
آیسخولوس..... هلن بیکن / حسن ملکی ۱۰۳
درباره‌ی ارتباط غزل پسانیمایی با بوطیقای نیمایوشیج .....س.ع.....۱۱۱
ریشه‌یابی بوطیقای نیمایوشیج در غزل‌های نو سیمین بهبهانی ۱۱۳
درباره‌ی پشت پرده‌های شعر فروغ فرخزاد.....س.ع.....۱۲۵
حرف‌هایی با فروغ فرخزاد ...حسن هنرمندی / ایرج گرگین / م. آزاد ۱۲۷
درباره‌ی شناخت نویسندگان در ورای نوشته‌هایشان .....س.ع.....۱۴۳
نامه‌های ماکسیم گورکی ..... حسین نیر.....۱۴۵
درباره‌ی گفت‌وگوهای شاملو و سفرهای خارج کشورش.....س.ع.....۱۵۳
یک هفته با شاملو .....مهدی اخوان لنگرودی ۱۵۵
معرفی جلد سوم تا پنجم «سلوک با کتاب» ۱۷۵

مقدمه

[جلد دوم]

«یادداشت‌برداری» یا «فیش‌برداری» بخشی از مطالعه‌ی هدف‌مند است؛ جاری کردن سطرهای کتاب‌ها در رودخانه‌ی زمان است. رودخانه‌یی که می‌خواهی در آن، ثمر دانش و میراث تجربه‌ی بشری را همیشه و همه‌جا دم دست داشته باشی.

کتاب چیست؟ کتاب‌ها ایستگاه‌های حواشی و روبه‌روی جاده‌ی زمان‌اند. سرمایه‌های هزاران صاحب فکر و ایده و تجربه‌اندوخته‌اند تا ذره‌ذره به شناخت‌مان از چراییِ زنده بودن و مفهوم زندگی و به فرهنگ‌سازیِ هستی‌مان اضافه کنند.

مجموعه‌ی «سلوک با کتاب» همواره با این پرسش شروع می‌شود:

«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؟»

یادداشت‌های من از کتاب‌ها تلاش برای پاسخ به همین پرسش است؛ چرا که گردش در کتاب‌ها از آن سفرهایی‌ست که انتهای اشباع شدن و بی‌نیاز شدن ندارد. من در این سفرها با قدم زدن و دویدن همراه با کتاب‌ها آموختم که هر موضوعی خودش به‌تنهایی دنیایی بیکران و پرراز و رمز است؛ موضوع ادبیات، موضوع تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی، شعر و...

گردش اصلیِ من در شاهراه ادبیات به‌موازات تاریخ با همراهیِ شعر بود. از همین سه پنجره هم به دنیای سیاست نگاه کرده‌ام. اگرچه سیاست دنیای بسیار وسیعی‌ست ولی دامنه و ژرفای انسانی آن در قیاس با ادبیات و شعر و فلسفه و موسیقی، مساحت و ارتفاعی ناچیز است. به‌همین دلایل و بنا بر همین تجربه، نتیجه‌گیری قاطع کردم که ورود به دنیای سیاست اگر از منظر ادبیات و فرهنگ نباشد، هم آلوده به منافع می‌شود، هم استعداد و هوش و خرد را گروگان

می‌گیرد. این‌گونه گنجه‌ی هستی‌مان از معادن معناها و مفاهیم و فرهنگ‌ها، توشه می‌اندوزد.

سرمایه‌ای که از گنجینه‌ی یادداشت‌برداری‌ها اندوخته می‌شود، حضوری همیشه آماده و در لحظه‌ی نیازمندی، یاری‌رسان و راهنمای نقد و دم دست است.

ترتیب چیدن جلد اول «سلوک با کتاب» بر اساس تاریخ یادداشت‌برداری انجام شد. با بررسی مجدد این روش و نیز نظر برخی خواننده‌گان، این روش را تغییر دادم تا محتوای یادداشت‌برداری‌ها در هر کتاب، وجه مشترک میان آن‌ها باشد.

جلد دوم بر اساس نقدها و نظرها درباره‌ی سوژه و موضوع کتاب‌ها تنظیم شد؛ نقد و نظری که دیگران درباره‌ی سوژه‌ها نوشته‌اند یا خود سوژه درباره‌ی ایده‌ها و افکارش گفته است. عنوان‌نامه[یا فهرست] کتاب، معرف همین روش چینش است.

با این روش که کل کتاب‌های یادداشت‌برداری در موضوع ادبیات چیده شد، مشخص گردید یادداشت‌برداری‌های ادبیات شش جلد می‌شود. چهار جلد بعدی در پایان همین کتاب معرفی شده‌اند.

یادآوری می‌شود که یادداشت‌برداری‌ها شامل ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، فلسفه، سیاسی، زبان‌شناسی، شعر، نویسندگی و فرهنگ و هنر از حدود ۱۲۰ کتاب و مقاله هستند.

بابت چند لغزش ویراستاری و رسم‌الخط در جلد اول پوزش می‌خواهم.

مجموعه‌ی یادداشت‌برداری‌ها هدیه‌ای به دوست‌داران و محققین این موضوعات، آشنایی و شناخت نسبی به محتوای این کتاب‌ها، خدمتی در راستای فرهنگ‌سازی بشری و نیز صرفه‌جوییِ وقت و انرژی برای مطالعه‌ی این کتاب‌هاست.

س.ع.
مهر ۱۴۰۳

دربارهٔ چگونگیِ پیدایش یک قصه، داستان و رمان و چگونگیِ ارتباط نویسنده با نوشته‌اش، بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند. برای یک نویسنده باوجود پیچیده‌گی‌های ناگزیر اجتماعی و سیاسی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، بسیار سخت است که خودش عین نوشته‌هایش باشد یا خودش ترجمان قلم‌اش بشود.

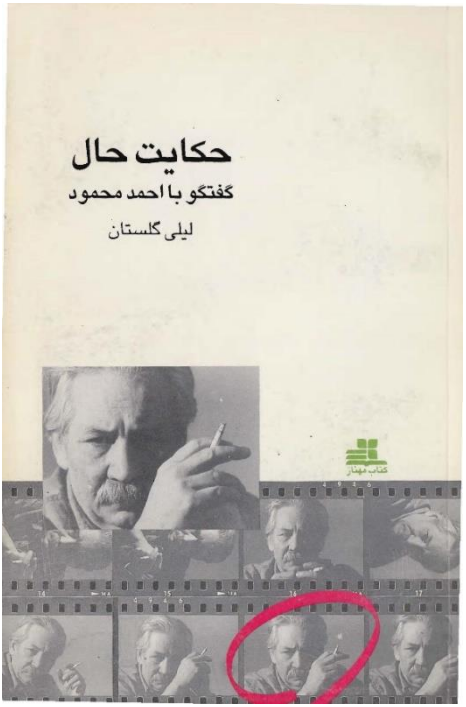
خوانندهٔ آثار نویسنده‌گان ــ به‌خصوص رمان‌نویسان و شاعران ــ با خواندن دو یا سه اثر اینان و شناخت حیات اجتماعی و سیاسی نویسنده‌گان، درمی‌یابد که آفریننده‌ی اثر تا چه میزان با اثرش هماهنگ و به آن وفادار است.

به‌دنیا آمدن یک اثر ادبی و هنری، آب و نان دادن و بزرگ کردنش، از حکایت یک وجود زنده هیچ کم ندارد که جاهایی بسا سخت‌تر و پیچیده‌تر است. مقبول شدن این آثار، ربط مستقیم با میزان کوشش نویسنده در آب و نان دادن و رنج بزرگ کردن اثرش دارد.

«حکایت حال» را یکی از بهترین راویان حکایت چگونگیِ پیدایش داستان و رمان و کیفیت رابطه‌ی نویسنده با اثر و قلم‌اش دیدم. طبعاً مخاطبش عام نیست و جنبه‌ی تخصصیِ آن، دوست‌دارن ادبیات در حوزه‌های قصه، داستان و رمان ــ و به‌نظرم حتی شاعران ــ را فرامی‌خواند.

یادداشت‌ها از کتاب، محتوا و حرف و پیام اصلیِ آن را در بر دارد.

س.ع.



یادداشت‌برداری از کتاب:

حکایت حال

گفت‌وگو با احمد محمود

به کوشش لیلی گلستان

انتشارات کتاب مهناز، چاپ اول، ۱۳۷۴

.....

یادداشت‌برداری: اردیبهشت ۱۳۹۹

گلستان: آیا آدم‌های داستان‌هایتان را می‌شناسید؟ با آن‌ها زندگی کرده‌اید؟ آیا در انتقال آن‌ها از زندگی واقعی به داستان، موفق بوده‌اید؟

محمود: من فکر می‌کنم اگر نویسنده آدم‌های داستانش را نشناسد، یک جایی لنگ خواهد زد. اشخاص از حرکت می‌مانند و آن وقت نویسنده ناچار می‌شود جعل کند حرف ها را و حرکت ها را ـ و وقتی جعل شد، دیگر آن آدم خودش نیست، کس دیگری است که نویسنده او را نشناخته است و خواننده هم باورش نمی‌کند. من واقعاً الگوی این آدم‌ها را در زندگی واقعی داشته‌ام. کار من ترکیبی از تخیل و واقعیت است. من شخصیت‌های داستان‌هایم را از میان مردم می‌گیرم و رویشان کار می‌کنم. ص ۱۲

گلستان: هیچ حرکت و هیچ حرفی جدا از شخصیتی که برایشان ساخته‌اید از آن‌ها سرنمی‌زند. شما در این کار بسیار موفق بوده‌اید؛ حالا چقدر آگاهانه یا ناآگاهانه، نمی‌دانم.

محمود: چیزی در مورد آگاهانه و ناآگاهانه از *مارکز* خواندم، یعنی فکر می‌کنم مربوط به این مقوله است. می‌گوید روزی کسی بورخس را دید و از

او پرسید شما بورخسِ نویسنده هستید؟ و او گفت: گاهی بورخسِ نویسنده هستم. من فکر می‌کنم در این حرف جدا از لحن طنزآمیز، بهره‌ای از واقعیت هست. نویسنده وقتی نمی‌نویسد، نویسنده نیست. در لحظهٔ خلق اثر نویسنده است...نویسنده وقتی نمی‌نویسد، خطی فکر می‌کند ــ عقل، تعقل، تفکر و استدلال، اصلاً رنگ خاکستری دارد. نویسنده وقتی می‌نویسد در هاله‌ای از ناآگاهی است و با ذهنی رنگین کار می‌کند. در این شرایط دیگر مسائلی از مقولهٔ آگاهی و ناآگاهی و تفکیک و مرزبندی آن‌ها جایی ندارد. ص ۱۳

گلستان: شما برای نشان دادن فضای قصه، به اشیاء نمی‌پردازید. ما از محتوای کلام‌شان متوجه می‌شویم که این‌ها در چه فضایی زندگی می‌کنند. این فکر من را می‌توانید بیشتر تعریف و توجیه کنید؟

محمود: همیشه دلم خواسته تجربه‌ای تازه بکنم. اگر نگاه کنید می‌بینید که بین کارهای اولیه‌ام و کارهای امروزم تفاوت‌هایی هست. به‌خصوص در مورد «مدار صفر درجه». به این‌جا رسیده‌ام که داستان، تعریف حرکت، تعریف اشیاء و یا حوادث نیست؛ بلکه تعریف است در حرکت. رمان موجودی است زنده. در رمان، نبض باید در لحظه‌لحظهٔ اشیای طبیعی و غیر طبیعی در انسان و در کلام بزند. داستان «تعریف است در حرکت» و نه تعریف و توصیف اشیاء و حوادث و مکان...فکر می‌کنم که برای القای حالت‌های مختلف، به‌جای توضیحات خسته‌کننده و تکراری، می‌شود از آهنگ بیان استفاده کرد. صص ۱۷ و ۲۰

گلستان: در رمان *مدار صفر درجه* همه در حال جنب و جوش‌اند. برای شروع یک رمان یا یک قصه آیا یک تصویر عینی دارید؟

محمود: رمان «مدار صفر درجه» را بیشتر با شناخت داستان و کمتر از روی غریزه نوشته‌ام...رمان‌ها از پیش اندیشیده می‌شوند و گاهی حد و حدودشان به‌طور کلی مشخص است...دگرگون شدن آن‌چه که از پیش اندیشیده شده به معنای بهتر شدن است، نه واپس رفتن. ص ۲۱

گلستان: فکر می‌کنم نویسنده برای سه چهار صفحهٔ اول رمانش باید خیلی فکر کند.

محمود: در داستان دو مقطع مهم است، آغاز و پایان. پایان و تأثیرگذاری آن باید چنان باشد که خواننده وقتی کتاب را بست، بتواند همچنان با داستان باشد و آن را در ذهنش ادامه دهد. کتاب موفق وقتی بسته شد در ذهن خواننده ادامه پیدا می‌کند. ص ۲۲

گلستان: نوشته‌هایتان را چقدر پیش از چاپ تغییر می‌دهید؟

محمود: گاه اتفاق می‌افتد که در بازنویسی تغییر اساسی رخ دهد. یعنی تحریر اول را با این کیفیت پیش می‌روم. بعد یک بازخوانی و بازنویسی دارم و در بازنویسی است که گاهی ممکن است یک‌جا صد، صد و پنجاه صفحه را دور بیندازم؛ حالا کمتر یا بیشتر، به اقتضای نیاز...و یا صد صفحه دیگر

اضافه کنم. همیشه سنت من این بوده که پس از همهٔ تغییرات ــ وقتی که خودم راضی شدم ــ کتاب را به دو سه نفر بدهم تا بخوانند. به یک اهل فن، داستان‌شناس. بعد می‌دهم به دو خواننده. دریافت‌هایشان را می‌گیرم و از صافی خودم می‌گذرانم. غالباً نظرتاشان درست بوده است. ص ۲۴

گلستان: [گابریل گارسیا] مارکز معتقد است که رمان خوب، تحول شاعرانه‌ای از حقیقت است. شما چقدر به این موضوع معتقد هستید؟ ص ۲۵

محمود: اگر شاعرانه را به‌معنای آگاهانه بگیریم، می‌شود گفت یک وجه آگاهانه از حقیقت، بله، درست است. یا تحولی آگاهانه از زندگی. اما اگر به‌معنی خاص بگیریم، یعنی شعر و جوهر شعر و شاعرانه، نه، معتقد به آن نیستم.

گلستان: می‌گویند هر نویسنده‌ای فقط یک اثر دارد و آثار دیگرش نام‌های دیگر آن اثر است. شما چه فکر می‌کنید؟

محمود: من معتقدم که نویسنده حتماً باید تجربهٔ زندگی داشته باشد. اگر تجربهٔ زندگی نداشت، به گمان من کارش خوب از آب درنمی‌آید. نویسنده از تجارب زندگی خودش مایه می‌گذارد. به این اعتبار، می‌توانیم بگوییم که مجموعهٔ آثارش یک رمان است. آثار یک نویسنده می‌توانند تفاوت‌های ماهوی داشته باشند. از نظر شکل و از نظر ساختار باهم متفاوت

باشند. اگر کسی به تحلیل تطبیقی این‌ها بپردازد، حتماً بخش‌هایی از وجود واحد نویسنده را در سرتاسر مجموع این رمان‌ها پیدا می‌کند. ص ۲۶

گلستان: هویت فرهنگی و جغرافیایی قصه‌ها شما تا این‌جا جنوب ایران بوده است. این را چگونه تعریف می‌کنید؟

محمود: هر نویسنده‌ای تا دوران پیری از روزگار کودکی و جوانی‌اش تغذیه می‌کند. جنوب و به‌خصوص خوزستان سرزمین حوادث بزرگ است. آدم‌های مختلف از اقصی نقاط مملکت در خوزستان امتزاج پیدا کرده‌اند. جنوب را خوب می‌شناسم. معتقدم برای نوشتن، شناخت لازم است. من خصوصیات مردم جنوب را خوب می‌شناسم و جنوب برای من وزن بیشتری دارد. ص ۲۸

گلستان: شما در *مدار صفر درجه* گاهی یک حرف از یک کلمه را مکرر کرده‌اید، مثلاً باااران.

محمود: در انتقال مفاهیم زندگی واقعی به داستان، زبان توانایی کامل ندارد، چابکی و قدرت لازم را برای هماهنگ شدن با ذهن ندارد. ذهن واقعاً جلوتر می‌رود. این است که گاهی اوقات زبان مستبد می‌شود و ذهن را به بند می‌کشد. چون از پس ذهن برنمی‌آید، متوقفش می‌کند. خود این توقف‌های گاه به گاه به بیان مطلب لطمه می‌زند، لطمه به تعریف آدم‌ها می‌زند، لطمه به تعریف حوادث می‌زند، چون ذهن خیلی سریع و پرحجم

کار می‌کند. و زبان وقتی از پس آن برنیاید، درست حکم پدری را پیدا می‌کند که از پس بچه‌هایش برنیاید و آن‌ها را به بند بکشد، ذهن را می‌بندد و مشکل هم ایجاد می‌کند. ص ۲۹

گلستان: چقدر به فن(تکنیک) در نوشتن اهمیت می‌دهید و آن را از واجبات نویسندگی می‌دانید؟

محمود: تکنیک را باور دارم. عنصر لازمی است برای داستان. داستان باید معماری داشته باشد، خوش‌ساخت باشد. و این‌ها همه کار تکنیک است که «داستان» را به «رمان» تبدیل می‌کند. اما «استفاده از تکنیک» و «مرعوب شدن در برابر تکنیک» دو مقولهٔ کاملاً جدا است. برای این‌که کسی در تفکر عقیم شود، باید هویت فرهنگی و تاریخی را از او گرفت. تفاوت بین من ایرانی یا من آمریکایی همین تفاوت‌های فرهنگی، اقلیمی و تاریخی است. «داستان» ما در مسیر تکامل، راه خاص خودش را طی می‌کند ـ یا باید طی بکند ـ راهی که ناچار است از فرهنگ خودش تغذیه کند. چون داستان اگر قرار باشد به جایی برسد و جهانی شود، باید از سرزمین خودش برخیزد. با مرعوب شدن در برابر تکنیک دیگران و بی‌این‌که ریشه در خاک و در فرهنگ و تاریخ ما داشته باشد، اگر هم به جایی برسیم، جایی است که دیگران پیش از ما رسیده‌اند... داستانی که نتواند با مردم مملکت خودش رابطه برقرار کند و تکنیک دیگران را تحمیل کند، از طرف مردم پس‌زده می‌شود. تکنیک باید ابداعی باشد و نه تقلیدی. تکنیک حد خودش را دارد.

اگر نباشد داستان شلخته است، اما گر بیش از حد به آن بها داده شود، داستان را می‌خورد. مثلاً در زبان داستان اگر به لغات و جملات بیش از حد لازم بپردازیم، نهایتاً مجموعه‌ای از لغات تراش‌خورده خواهیم داشت؛ زیبا، عین بلور یخ که جز سرما، هیچ حسی را منتقل نمی‌کند و بوی زندگی نمی‌دهد. لازم است که لغت بار معنی، حسی و عاطفی را منتقل کند و لازم است آن‌چنان به‌جای خود بنشید که نشود تکانش داد. اما لازم نیست وسواس آن‌قدر باشد که آخر سر یک چیز مصنوع داشته باشیم. مصنوع سرد، بی‌حس، اما قشنگ! صص ۳۱، ۳۲، ۳۳

گلستان: در نوشته‌هایتان چقدر متوجه تعهد و مسؤلیت هستید؟

محمود: من معتقدم نویسنده متعهد است که به خودش و به مردم دروغ نگوید. تا به تعهد اشاره می‌شود بلافاصله تعهد سیاسی به ذهن متبادر می‌شود. نویسنده به سیاست فکر می‌کند. نویسنده باید جهان‌بینی داشته باشد، اما نباید در چهارچوب و قالب خاصی فکر کند. وقتی نویسنده در یک چهارچوب گنجید، تبدیل می‌شود به یک آلت فعل. تبدیل می‌شود به یک وسیلهٔ تبلیغاتی. هر انسان، هم اثر می‌گذارد هم اثر می‌پذیرد. مجموعهٔ افکار نویسنده می‌تواند کمابیش با مجموعهٔ افکار خاصی از سیاست هماهنگی داشته باشد؛ اما این به آن معنا نیست که در یک چهارچوب محدود و محبوس شود. ممکن است در کلامش آهنگی، معنایی از نوعی طرز تفکر سیاسی باشد ـ که به گمان من اشکالی ندارد ـ ولی متعهد بودن به آن معنا که مدافع و مبلغ

جریانی خاص باشد از نظر من قابل قبول نیست. تعهد را در این حد می‌پذیرم که نویسنده به خودش و به جامعه دروغ نگوید و نگاهش به جهان ـ دست کم ـ برای خودش مشخص باشد و به عبارت دیگر جهان‌بینی داشته باشد. ص ۴۰

گلستان: آیا در ادبیات بعد از انقلاب، جهش و پیشرفتی احساس می‌کنید؟

محمود: مقدار زیادی از آثار بعد از انقلاب را خوانده‌ام و گاهی هم نشانه‌های مبارکی دیده‌ام. در داستان‌نویسی امروز جرأت نوشتن بیشتر شده است. نفس حرکت در داستان‌نویسی بعد از انقلاب دیده می‌شود. حالا گروه بیشتری کتاب می‌خوانند، هرچند نسبت کتاب‌خوانان ما به سوادآموختگان‌مان بسیار ناچیز است. ص ۴۱

گلستان: در مورد خلاقیت ادبی چه نظری دارید؟

محمود: روزگاری عقیده داشتم که فقط کار، کار و کار نویسنده را می‌سازد. امروز به این‌جا رسیده‌ام که انگار «جنمی» هم باید باشد؛ یک حالت خاص، حالتی که شاید تعریفش مشکل باشد یا غیرممکن، حالا اگر «جنم» بود و کار هم بود، آن وقت چیزی از آن سر برمی‌کشد به‌نام خلاقیت. کسانی هستند که خیلی کار می‌کنند اما آن «جنم» را ندارند. وقتی کارشان را نگاه می‌کنید می‌بینید هیچ حسی را منتقل نکرده! ص ۴۲

گلستان: جای سیاست در رمان‌های شما کجاست؟

محمود: تاریخ سیاسی ــ اجتماعی این مملکت را که نگاه کنی می‌بینی سیاست و استبداد به سرنوشت محتوم ما بدل شده است. مثلاً از صد سال پیش که نگاه کنیم یک خروار چشم، یک مناره سر، نعل کردن آدم‌ها، شمع‌آجین کردن، توپ بستن مجلس، جشن‌های پرخرج و صدها نمونهٔ دیگر را می‌شود ارائه داد که شاخص شرایط حاکم بر جامعهٔ ما بوده است. کسی گفته «این‌جا سرزمین زندان‌رفته‌هاست». این‌جا کشور مادرانی است که بچه‌هایشان را در زندان بزرگ می‌کنند. کشور زندانبان و زندانیان است، بر اثر استبداد و ندانم‌کاری حاکمیت‌ها و استبداد و ندانم‌کاری خود مردم.

در ایران کم‌تر خانواده‌ای هست که زخم سیاست نخورده باشد. مهاجرت‌ها، تبعیدها، دربه‌دری‌ها همه نشانهٔ نوعی سیاست حاکم بر جامعهٔ ماست.

نویسنده اگر کارش تعریف انسان نباشد، پس چه چیز دیگر است؟ سیاست سرنوشت محتوم ماست، به ما تحمیل شده. معتقدم که سیاست باید در داستان باشد، اما نه مثل توطئه‌ای از پیش تدوین شده. داستان نباید به یک اعلامیهٔ سیاسی بدل شود...معتقدم کسانی که شعار جدایی سیاست از ادبیات می‌دهند، بدترین نوع سیاست را اعمال می‌کنند. بدون توجه به مشترکات وسیع انسان‌ها، فرد را از عرصه درگیری‌های متضاد زندگی اجتماعی بیرون می‌کشند تا دانسته یا ندانسته، از یک‌سو روحیه انفعالی جمعی را گسترش

دهند و از سوی دیگر برای اعمال سیاست بد یا بدترِ سیاست‌بازانی که به کسب قدرت می‌اندیشند زمینه مناسب فراهم آورند.

نویسنده چطور می‌تواند عوامل داستانش را که مهم‌ترینش آدم‌ها هستند از جامعه بگیرد، شستشوی‌شان دهد، ضد عفونی‌شان کند و بعد بیاورد بگذاردشان توی داستان؟ نه، این‌طور نمی‌تواند باشد. سیاست همراه با آدم‌ها به داستان کشیده می‌شود. سیاست باید در داستان باشد، نه به این معنا که بر داستان سوار شود، بلکه باید از درون داستان بجوشد، وگرنه داستان خراب می‌شود...نویسنده نباید به آلت فعل تبدیل شود، نباید در چهارچوب سازمانیافتهٔ حزبی خاص بگنجد. توجه کنید که منظورم هنرمند است، وگرنه فرد که همیشه در برابر قدرت دولت‌ها تنهاست، ناچار است که یا سازمان داشته باشد یا انفرادی به هر چیزی تمکین کند.

هنرمند باید حتماً ایدئولوژی داشته باشد و باید حتماً برای خودش جهان‌بینی مشخصی داشته باشد. بدون ایدئولوژی و بدون داشتن نگاه خاص به جهان، اصلاً تکلیف داستانی که می‌نویسد روشن نیست. تناقضات عجیبی به‌وجود می‌آید. نویسنده نباید از ایدئولوژی بترسد. چه بسا افکارش در جایی یا جاهایی با فلان ایدئولوژی هماهنگی‌هایی داشته باشد. اگر خودش واقعاً باورش کرده است، هیچ عیبی ندارد و هیچ اتفاق وحشتناکی نیفتاده است. فقط نویسنده باید هوشیار باشد که استقلال خودش را حفظ کند. صص ۴۶، ۴۷، ۴۸

گلستان: موضع شما از نظر وضعیت اجتماعی چگونه است؟

محمود: من خواستار عدالت سیاسی و عدالت اقتصادی هستم. عدالت سیاسی به این معنا که همه در برابر قانون مساوی باشند. قانونی که نمایندگان واقعی مردم وضعش کرده باشند. و اما عدالت اقتصادی؛ بسیاری از نیروهای کوری که قدرت نامیمون خود را بر انسان تحمیل کرده‌اند ضرورتاً جزو زندگی نیستند. بی‌سوادی جزو زندگی نیست، گرسنگی هم، بیکاری هم، فقرهم، جنگ هم.

کسی از خارج نمی‌تواند بیاید برای ما آستین بالا بزند. خودمان باید شعور داشته باشیم، تفاهم داشته باشیم، آگاه باشیم.

این مسألهٔ سواد داشتن که گام اول است برای بالا رفتن سطح شعور و شناخت، در مملکت ما تبدیل شده است به دایره‌ای بسته که از هیچ‌جا شکسته نمی‌شود. وقتی سواد داشتی، می‌خوانی و وقتی خواندی، آگاه می‌شوی و می‌توانی زندگی بهتری داشته باشی. فقر و بی‌سوادی پشت سر هم می‌آیند و دایره‌وار دور هم می‌چرخند. این دایره باید در جایی شکسته شود و ما خودمان هستیم که باید این عدالت را مستقر کنیم و نه کس دیگر. صص ۵۵ و ۵۶

گلستان: روشنفکران ایران را چگونه می‌بینید؟ البته اگر جزء آن دسته نیستید که معتقدند روشنفکر به‌معنای واقعی کلمه در ایران وجود ندارد.

محمود: روشنفکران جوامع مختلف مشترکاتی دارند، از جملهٔ این اشتراکات، تفکر است. روشنفکر معترض است، مسؤل است، جهان‌بینی دارد، باید به‌عنوان وجدان بیدار جامعه عمل کند، غم نان نداشته باشد...در کشورهای جهان سوم پذیرفتن مقام روشنفکری به‌تعبیری پذیرفتن مقام شهادت است. چون تحمل حکومت‌ها در پذیرفتن انتقاد کم است. به‌صرف عنوان کردن و تولید فکر تازه ــ که از وظایف روشنفکر است ــ و به‌صرف انتقاد ــ که از مسؤلیت‌های روشنفکر است که چون و چرا کند ــ چوب تهمت و تکفیر بلند می‌شود. پس احتیاط می‌آید و این احتیاط ریشه می‌کند و شجاعت را از روشنفکر می‌گیرد.

ما متفکر داریم اما در حوزهٔ تفکر می‌مانیم و کم‌تر به قلمرو عمل وارد می‌شویم. ما روشنفکر دارم، اما معیوب. محیط معیوب است. روشنفکر گرفتار نوعی افراط و تفریط است. روشنفکر وجدان بیداری است که تا نابسامانی‌ها سامان نگیرد معذب است، هشدار می‌دهد و حکومت‌ها ـ اگر منصف باشند ـ می‌توانند از آن بهره بگیرند.

یک مشکل دیگر در کشور ما مخاطبان روشنفکر است. یک کتاب تحقیقی باارزش چند نسخه فروش دارد؟ بی‌رغبتی باسوادان به کتاب و بی‌سوادی اکثریت مردم، نفوذ روشنفکر را محدود می‌کند. از وظایف روشنفکری است که در بالا بردن سطح سواد، شعور و شناخت توده مردم فعالیت گسترده داشته باشد...کشورهای سلطه‌طلب می‌توانند با دست خود مردم بی‌سوادِ جوامع جهان سوم، تسلط‌شان را بر آن‌ها حفظ کنند.

روشنفکری، زمینهٔ روشنفکری و فعالیت روشنفکری در کشور ما معیوب است. معیوب به این معنا که بر روشنفکر تحمیل شده است مواظب منافع فردی خود باشد ــ و تحمل این تحمیل هم همه‌اش از عافیت‌طلبی نیست ــ وجدان بیدار و تند، حساسیتش را از دست داده است. تا این عیب‌ها هست، همین است که هست. همین است که روشنفکر منفرد می‌شود، می‌شود شبه روشنفکر و نهایتاً می‌شود پرخاشگر و مستبدی کوچک که افکار هیچ‌کس را برنتابد. می‌شود «من»، «من»های پراکنده. با این حال روشنفکر داریم، بسیار اندک و منفرد! ما هنوز یک سازمان روشنفکری نداریم. ص ۶۸ تا ۷۱

گلستان: آیا فکر می‌کنید ما الآن می‌توانیم مدعی شویم که «ادبیات فارسی معاصر» داریم، یعنی مثل ادبیات امریکای لاتین؟

محمود: معتقدم که نویسندگان خوب ما از بسیاری از نویسندگان سایر کشورها دست‌کمی ندارند. مقایسه البته امر درستی نیست. اما در جمع وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم آثاری داریم که می‌شود در سطح جهانی مطرح‌شان کرد. فقط ما یک مشکل اساسی داریم. مشکل اساسی ما این است که هیچ‌وقت نویسندگان این مملکت حمایت نمی‌شوند. نویسنده ابزاری در دست ندارد، فقط می‌نویسد، چاپ می‌کند. اما در ممالک دیگر روی نویسنده سرمایه‌گذاری می‌شود. حمایتش می‌کنند. معرفی می‌شود. حتی در کشورهای جهان سوم هم این اتفاق می‌افتد، اما در مملکت ما نه! نتیجه این

می‌شود که آثار ما در محدودهٔ تنگ خود متوقف می‌شود. راه به جایی پیدا نمی‌کند. صص ۷۳ و ۷۴

گلستان: برای نویسندگان جوان ایرانی چه نصیحتی دارید؟

محمود: جوان‌ها وقت‌شان را با محفل‌بازی تلف نکنند. وقت‌شان را با جنگ و جدال‌های مطبوعاتی تلف نکنند. ارتباط‌شان را با مردم حفظ کنند. بخوانند و بنویسند. کار کنند. به‌دلایل بسیاری که می‌دانیم، نمی‌توانیم در این مملکت نویسنده حرفه‌ای داشته باشیم و یا اگر داشته باشیم تعدادشان کم است. خواننده هم که کمتر داریم! باسوادها هم که کتاب نمی‌خوانند! ضرورت کتاب خواندن را حس نمی‌کنند. بنابراین تیراژها پایین است، به‌طور عمومی حداکثر پنج‌هزارتا. با این پنج هزارتا کدام ناشر و کدام نویسنده می‌تواند زندگی‌اش را تأمین کند؟ نویسنده باید کار کند، هزینه زندگی را تأمین کند و بعد شب، از خواب و استراحتش بزند و بنویسد. ص ۷۹

گلستان: بهتر است دولت خرج زندگی نویسندگان را تأمین کند و نویسنده بنشیند و بنویسد! در این مورد چه فکر می‌کنید؟

محمود: خطرناک است! باعث فساد می‌شود. نویسنده می‌رود زیر چتر دولت که بدتر است از عصویت در حزب. دولت باید سرمایه‌گذاری کند، اما نه به‌عنوان کمک مستقیم به نویسنده...سرمایه‌گذاری برای بخش‌های اقتصادی تنها چاره‌ساز نیست. باید برای بخش‌های فرهنگی هم

سرمایه‌گذاری شود. اگر در بخش‌های فرهنگی سرمایه‌گذاری شود، برای رشد اقتصادی‌مان هم خوب است. آدم‌ها بافرهنگ و باشعور می‌شوند و چون اقتصاد را هم آدم‌ها حرکت می‌دهند، پس وقتی باشعور و بافرهنگ باشند، اقتصاد هم به نوبهٔ خود سریع‌تر سامان می‌گیرد. باید دولت در زمینهٔ فرهنگی سرمایه‌گذاری کند. برای تولید کتاب سوبسید حسابی بدهد که کتاب به‌جای قیمت دوهزار تومان به سیصد تومان به‌فروش برسد. آن‌وقت تیراژ پنج‌هزارتا حداقل می‌شود پنجاه‌هزارتا. آن‌وقت نویسنده بهتر و راحت‌تر زندگی می‌کند و کتاب ارزان به‌دست مردم می‌رسد...ورشکست شدن ناشر یک لطمهٔ بزرگ اقتصادی و فرهنگی است. صص ۸۰ و ۸۱

گلستان: در رمان *همسایه‌ها* صحنه‌هایی هستند که به‌خوبی توصیف شده‌اند. در نوشتن این صحنه‌ها چقدر از دیده‌های خود کمک می‌گیرید؟

محمود: تجربه می‌تواند از شنیدن قصهٔ دیگران کسب شود، می‌تواند از دیدن و از خواندن به‌دست آید. اما همهٔ این‌ها باید جذب شود، از صافی ذهن بگذرد و تبدیل شود به بخشی از تجربه شخصیِ خود نویسنده. صرفاً با گرفتن کمک از تخیل و ذهن نمی‌شود داستانی را نوشت که بوی زندگی بدهد... به‌هر حال شاهد آن صحنه‌ها زیاد بوده‌ام. رفت و آمد مردان را به شیخ‌نشین‌ها دیده‌ام ــ این مهاجرت‌ها و دربه‌دری‌ها که خودم روزگاری گرفتارش بودم ــ بخشی از تجربه‌های شخصی‌ام را تشکیل می‌دهند. ص ۸۴

گلستان: ادبیات معاصر ایران از کجا به‌طور جدی شروع شد، از چه نویسنده‌ای؟

محمود: «هدایت» نویسنده‌ای است که داستان‌نویسی جدی را شروع کرد. داستان را می‌شناخته و با آن خیلی جدی برخورد کرده است ــ گرچه در تاریخ داستان‌نویسیِ نو به «جمال‌زاده» به‌عنوان آغازکننده اشاره می‌کنند که حقش هم هست ــ در کار جمال‌زاده تفنن دیده می‌شود تا امر جدی داستان‌نویسی. تفنن در دست هدایت، امری جدی است.

اگر بخواهیم به اعتبار متونی که در دست هست نویسندگان جدی را نام ببریم، در این دورهٔ هفتاد ـ هشتاد ساله شاید به بیست ـ سی نفر بیشتر نتوانیم اشاره کنیم. اگر قرار باشد نویسندگانی را که در این مدت آثارشان چاپ شده فهرست کنیم، به هفت ـ هشت هزار داستان‌نویس خواهیم رسید که تعداد اندکی جان‌سختی به‌خرج می‌دهند. باید بدانیم که داستان‌نویسی نوعی بیماری جوانانه است! از هر هزار جوان که داستان‌نویسی را آغاز می‌کنند، شاید یک نفر بتواند بماند و ادامه دهد. بقیه در امور دیگر زندگی حل می‌شوند. صص ۸۶ و ۸۷

گلستان: در مورد حمایت منتقدین از نویسندگان چه برای گفتن دارید؟ می‌دانید که کمبود منتقد داریم. چه باید کرد تا منتقد ساخته شود؟

محمود: منتقد داریم، اما مشکل حب و بغض است. در مملکت ما کل ادبیات، کاری نامأجور است، یعنی زحمتی است که عاشقانه است و اجری

در برابرش داده نمی‌شود. نقد که بخشی از ادبیات است، چند بار نامأجورتر است. کسی که می‌خواهد کتابی را در دو صفحه مجله نقد کند، اگر وجهی هم بابت این دو صفحه بگیرد، هیچ است. زندگی نویسندگان هم از راه نوشتن نمی‌گذرد...به‌نظر می‌آید اغلب منتقدین ما تورق می‌کنند؛ چون می‌خواهند سریع بنویسند. نقد کردن کاری وقت‌گیر است و کاری جدی. باید ذهن تحلیل‌گر داشته باشید. کار دارد. آسان نیست. کسانی در این مملکت، نقد را آسان گرفته‌اند. با سرهم‌بندی کردن و دخالت دادن سلیقه و تفکر خود، کار را تمام می‌کنند! ص ۸۹

گلستان: شما وقتی در خاطرتان به ادبیات ایران فکر می‌کنید، چه کسانی به ذهن‌تان می‌آیند و کدام قصه‌هایشان؟

محمود: من داستانی را می‌پسندم که به مسائل زندگی بپردازد، به آدم‌ها بپردازد، جامعه ما را معرفی کند به ما! به ما بشناساند که کی هستیم، چه داریم و چه می‌کنیم. حالا ممکن است بگویند که رسالت ادبیات این نیست. من رسالت ادبیات را ـ اگر نه به آن معنای دهان پرکن، رسالتی داشته باشد ـ جز این نمی‌فهمم، جز تعریف انسان، جز تعریف جامعه، جز تعریف خودمان. حالا وقتی به این‌جا رسیدیم، راحت می‌شود جدا کرد.

کسانی از نویسندگان داستان‌هایی دارند که دو سه بار می‌خوانم‌شان، رشته از دستم درمی‌رود. برمی‌گردم و از نو می‌خوانم و من که خواننده حرفه‌ای هستم، اگر با یک داستان این‌همه گرفتاری داشته باشم و نتوانم با آن

ارتباط برقرار کنم، دیگران که گهگاه می‌خوانند چه بکنند؟ حالا اگر ازشان بپرسید، می‌گویند ما با مردم کار نداریم؛ که در این ادعا صادق نیستند. چون اگر با مردم کار ندارند، چرا چاپ می‌کنند و می‌دهند به دست مردم؟ بنویسند و بگذارند در گنجه. پس حتماً با مردم کار دارند.

وقتی خط ساختمان داستان مشخص شود و نویسنده بداند «چه» می‌خواهد بنویسد، لغات مناسب به‌طور طبیعی خودشان به ذهن می‌آیند و لازم نیست نویسنده دنبال لغت بگردد. لازم نیست مشروط بر این که نویسنده به ابزار کارش مجهز باشد. در این صورت لغت خودش می‌آید. در پرداخت نهایی ممکن است جابه‌جایی‌هایی صورت پذیرد. اما در همان تحریر اول هرچه باید بیاید، آمده است.

گاهی طبیعت داستان، لایه‌به‌لایه و مشکل بودن را می‌پذیرد، و گاهی نمی‌پذیرد. اما کس یا کسانی به‌عنوان پز تکنیک این حالت را بر آن سوار می‌کنند. مسألهٔ مشکل بودن داستان فی نفسه عیبی ندارد، حتی گاهی ــ بنا به ضرورت و طبیعت داستان ـ حسن هم هست. حرف من موضوع دیگر است: هنری که با مردم می‌تواند ارتباط برقرار کند و هنری که ناتوان است.

بهرام صادقی داستان‌های خوبی دارد. تکنیک هم دارد، سرراست هم می‌گوید. بعد...حالا، آل احمد، داستان‌هایش را نمی‌پسندم. البته چندتایی داستان کوتاه دارد که قابل قبول است ولی به‌طور کلی آل احمد در تک‌نگاری‌ها، رسالات، مقالات و سفرنامه‌هایش است که مطرح است. داستان باید واقعیت داستانی داشته باشد. ص ۹۷ تا ۱۰۲

گلستان: در مورد کلیدر آیا فکر نمی‌کنید با آن بافت داستانی، با آن فضا و با آن آدم‌ها، این زبان را می‌طلبیده؟ چون جدا از جذابیت داستان و بافت آن، این زبان کلیدر بود که بسیار بر خواننده‌ها اثر گذاشت. من آن زمان کتابفروشی داشتم و با مردم و خواننده‌های کتاب در تماس مستقیم بودم. مردم زبان را بسیار پسندیده بودند. در زمان خواندن کتاب، با زبان کتاب فکر می‌کردند و حتی بعضی‌ها لهجه پیدا کرده بودند! غلو نمی‌کنم، واقعیت است. نفوذ کتاب در میان مردم برای من باور نکردنی اما بسیار دلپذیر بود...حتی مادران اسم بچه‌های نوزادشان را «مارال» گذاشتند و حالا باید یک گروه مارال سیزده ـ چهارده ساله داشته باشیم! من خود به شخصه مسحور زبان کتاب شده بودم.

محمود: من از جانب قشر کوچکی حرف می‌زنم که خوانندهٔ عادی نیست، والا کتاب جایگاه خودش را در میان مردم پیدا کرده است و مردم آن را پذیرفته‌اند. اگر من اشاراتی می‌کنم مربوط به خواننده عادی نیست. مربوط به منِ نویسنده است. دکور و اشیای پر زرق و برق صحنه تئاتر ممکن است تماشاگران را مجذوب کند اما آن‌که هشیارتر است اسیر زرق و برق نمی‌شود. ۱۰۵

گلستان: در مورد ساعدی چه نظری دارید؟

محمود: ساعدی را می‌پسندم. بسیاری از داستان‌هایش را دوست دارم. چه زود رفت و تأسف همه را برانگیخت. با کارهای ساعدی راحت می‌شود ارتباط برقرار کرد. نویسنده باید درد معماری داستان داشته باشد. یعنی در حد پاورقی‌نویس مبتذل نشود. ذهنش به‌صورت ارگانیک بتواند درست انتخاب کند. کارش توانایی برقرار کردن ارتباط با مردم را داشته باشد. حرف مردم باشد. ساعدی از این دست بود. نویسنده در هر کار تازه‌اش باید نسبت به کار قبلی‌اش یک گام تازه بردارد به جلو و نقص کارش کمتر باشد. اعتماد کردن به یک اهل فن و یکی دو نفر از دوستان و سپردن کار به آن‌ها پیش از چاپ، کارساز است. در آراسته و پیراسته شدن داستان مؤثر است. صص ۱۰۵ و ۱۰۶

گلستان: از نویسندگان زن بگویید.

محمود: مهشید امیرشاهی را می‌پسندم. از جمله داستان‌هایی که یادم نرفته *خانواده آینده داداش* است. امیرشاهی جنس خودش را خوب شناخته است و خوب به آن پرداخته. داستان‌هایش ساختمان دارند. امیرشاهی درد انتخاب کلمه هم دارد.

خانم سیمین دانشور از پس داستان *سووشون* خوب برآمده است.

در مورد جوان‌ترها باید بگذاریم کار کنند، هرچند کسانی از آن‌ها خیلی ادعا دارند، اما شط توفنده را به اعتبار ادعا نمی‌شود گذشت؛ باید شناگر بود، نفس هم داشت. کسانی هستند که خیال می‌کنند با چند داستان کوتاه

تکلیف صد سال ادبیات این مملکت را روشن می‌کنند، افکار خاصی دارند و برای هیچ‌کس جز آن‌ها که مثل خودشان فکر می‌کنند، اعتباری قائل نیستند. خود من در جوانی آن‌چه در داستان‌نویسی برایم مهم بود، «چه» نوشتن بود، نه «چگونه» نوشتن. ص ۱۱۰

گلستان: در مورد ادبیات معاصر، نویسندگان معاصر و مشکلات آن‌ها بگویید.

محمود: در مورد ادبیات معاصر، نویسندگان معاصر و مشکلات آن‌ها باید بگویم که ما اغلب گرفتار مشکلاتی هستیم که نباید باشیم، در حالی که هنوز مبتلایشان هستیم! مگر تعداد نویسندگان با ارزش مملکت ما چندتا است؟ محدودند. اگر حرفی دارم در مورد اثرشان است و نه پدیدآورندگان اثر.

حالا نکات:

بسیار دیده شده که گفتار آدم‌های یک رمان شبیه هم است. حتی گاهی روایت خود نویسنده هم چیزی شبیه گفتار آدم‌هایش می‌شود. این یک نکته مهم است. کمبود تجربه در پاره‌ای موارد و پناه بردن به تخیلات مطلق هم مشکل دیگر است. حوادث بسیاری در داستان‌ها هست که نویسنده برای پرداخت‌شان فقط به تخیل پناه برده است. پیدا است که نه فقط تجربه ندارد، حتی پرس‌وجو هم نکرده که این قشر از جامعه چه خلق و خویی دارد، چه

جوری است. مثلاً در پرداختن به مبارزات مخفی، زندان، تشکیلات سیاسی یا بازار، اخلاق بازاری...یا جنگ...یا انقلاب...و یا خیلی چیزهای دیگر.

نویسنده از آن‌ها حرف زده اما کاملاً مشخص است که هیچ تجربه‌ای در این زمینه ندارد و یا دست بالا که بگیریم تجربهٔ اندکی دارد. بنابراین سکوی واقعیت را ـ که باید از روی آن پرید ـ کنار می‌گذارد و پناه می‌برد به آن‌چه که ذهنش می‌گوید. این اشتباهات روشنی را هم به‌دنبال دارد.

نکته دیگر، فقرنگاری فیزیکی است؛ خیلی‌ها تلاش می‌کنند که برای فقر، فضیلت قائل شوند. فقر که فضیلت ندارد. اگر به فقر پرداخته می‌شود، باید در جهت شکافته شدن فقر باشد. باید دید چه کسانی موجب این فقر هستند؛ و الا خود فقر نه حرمتی دارد و نه فضیلتی که این‌همه به آن می‌پردزیم و حلواحلوایش می‌کنیم. کار در این صورت تبدیل می‌شود به نوعی گزارش سطحی که دیگر نمی‌شود اسم آن را رمان گذاشت. درست در مقابل این، منتزع کردن یک انسان است از کل جامعه و پرداختن به ذهنیات او بدون هیچ پیوندی با جامعه‌اش... مشکل اساسی دیگر ما زبان است. زبان، امروز فقط رسالت انتقال مفاهیم را ندارد. زبان باید بتواند فضا بسازد. باید هویت اشخاص داستان را تبیین کند. باید خلق مکان کند. درست حرف زدن، درست نوشتن، مسأله‌ای است که باید حل شده باشد. ما هشتاد سال سابقه داستان‌نویسی داریم و اگر هنوز گرفتار زبان باشیم جای تأسف خواهد بود.
ص ۱۱۱ تا ۱۱۵

از قول داستایوفسکی: «ما زبان یکدیگر را نمی‌فهمیم، البته نظرم در این‌جا، تنها به مردم جدی و صمیم است، وگرنه دلالان و سفته‌بازان حرف همدیگر را خوب می‌فهمند.» ص ۱۲۱

گلستان: قصهٔ اول کتاب *دیدار* فکر می‌کنم یکی از بهترین قصه‌های کوتاه در زبان فارسی است. این سبک نوشتن را چگونه پیدا کردید؟

محمود: من داستان‌نویسی را یک امر جدی می‌دانم. چون معتقدم داستان مجموعه‌ای از رسایی‌ها، نارسایی‌ها، کجروی‌ها، درست اندیشیدن‌ها، تفکرات، عملکردها و محیط و فضای انسان‌ها را مطرح می‌کند تا انسان به خلق مجدد خود و هستی خود با شک، با تأمل و با تردید، با نفی و با اثبات نگاه کند. تا شاید از درون تعریف پیراسته و آراستهٔ خودش و در برابر تصویر «لب هستی» خودش، به شناخت بهتری از خودش برسد. من فکر می کنم این از جمله وظایف داستان است... من خیال می‌کنم یک داستان خوب باید با حس عمیق دیرپای انسان سر و کار داشته باشد ـ با رنج و شادی انسان. حس‌هایی که اصالت دارند، نه یک حس تند و کاذب و تبلیغاتی، که هم زودگذر است و هم به گمان من فریب می‌دهد...داستان تعریف حرکت نیست، تعریف است در حرکت. این‌ها همه‌اش ظرفیت‌های متفاوت رئالیسم است. سکوی پرش در تمام این داستان، واقعیت است نه ذهنیت. صص ۱۲۲ و ۱۲۳

گلستان: عجیب است که این قصه ــ دیدار ــ را یک مرد نوشته! چقدر حس‌های مادرانه در این قصه به‌شدت لمس می‌شوند و چقدر اثرگذار هستند.

محمود: من پیرزنی را می‌شناختم که گاهی در پیرزن *دیدار* او را می‌بینم. این پیرزن شوهرش مرده بود. صندوقچه‌اش همیشه بغل دستش بود. انگار گنجی در آن داشت. وقتی فوت کرد و صندوقچه را باز کردند، کفن خودش در آن بود، یک زنجیر و ساعت شوهرش و انگشتر عقیق شوهرش که به زنجیر بود و یک قرآن. فکر کردم این زن چه حسی داشته که سی‌وپنج سال پس از مرگ شوهر هنوز ساعت و زنجیر وانگشتر او را حفظ کرده است.

اگر بخواهیم نام اجزای متشکله‌ای که داستان را می‌سازند بگذاریم «کشف» و نه «خلق مجدد»، در نفس امر هیچ تغییری حاصل نمی‌شود. برای این کشف، این مکاشفه، باید برویم سراغ اجزای عینی موجود و سراغ خصلت‌ها و خصوصیات آدم‌های موجود و بنا بر نیاز داستان‌مان این اجزا را انتخاب کنیم و ترکیبشان کنیم و این به گمان من نه کشف است و نه شهود و نه تکنیک مطلق. این‌ها اجزای عینی و حسی واقعی موجود در زندگی هستند که مطابق ضرورت داستان، مطابق ذوق و حس و شناخت و شعور نویسنده از خود زندگی، از پیرامون‌مان، از دور و از نزدیک فراهم می‌آیند؛ مثل همین پیرزن دیدار که می‌رود شاید به مراسم ختم دوست همهٔ سال‌های عمرش برسد و چه شبی را تا سحر در اتوبوس ــ در تمام طول راه ــ می‌گذراند. ص ۱۲۶

گلستان: در بیشتر نوشته‌های شما جنبش و تحرک نقشی مهم دارد. حرکت و زندگی بسیار حس می‌شود. کمی راجع به این «تحرک» حرف بزنید.

محمود: این به‌تدریج درونی من شده. این‌طور نبوده که فکر کنم و بعد بگویم حالا این‌طور بنویسم. یک‌مرتبه حس کردم داستان دارد نفس می‌کشد، زندگی می‌کند و حرکت دارد. بعد که به‌تدریج آگاه شدم، دیدم نثر داستان می‌تواند در خدمت کل داستان باشد. نثر داستان بی‌این‌که از غم حرف بزند، می‌تواند غم را خلق کند، بی‌این‌که از شادی بگوید، می‌تواند شادی را خلق کند، می‌تواند شتاب را خلق کند، می‌تواند کندی را، بی‌قراری را، ترس را و درد را خلق کند. شتاب و بی‌قراری را می‌شود با جمله‌های کوتاه، سریع، چکشی و با افعال بسیار ایجاد کرد. در مورد این نثر به نوعی خودآگاهی رسیدم. شاید در رمان «همسایه‌ها» کارم بیشتر غریزی بوده است، اما در رمان «مدار صفر درجه» تفکر و شناخت هم هست. صص ۱۳۲ و ۱۳۳

گلستان: از آدم‌های *همسایه‌ها* بگویید؛ از الگوی این آدم‌ها در زندگی واقعی.

محمود: هیچ کسی، هیچ مکان و هیچ کلامی را نمی‌شود از زندگی واقعی گرفت و دقیقاً منتقلش کرد به داستان. مابه‌ازای همهٔ آن‌چه در داستان دیده می‌شود، در زندگی واقعی هست، منتها کار نویسنده این است که این واقعیت‌های بیرونی را انتخاب کند و تبدیل‌شان کند به واقعیت‌های داستانی.

کلام هر کس توضیح‌دهندهٔ خود آن کس است و یا هر کس، نمودی از کلام خود است. وقتی شخصیت از بیرون گفته شد، به‌ناچار پای ادبیات توضیحی پیش می‌آید. انشای ادبی که هر چند هم زیبا، خوش‌طنین و تراش‌خورده باشد، باز انشاست ـ ادبیات است و داستان نیست. اما وقتی درون شخصیت شناخته شد، رابطهٔ نویسنده با او راحت برقرار می‌شود ـ شخصیت

داستانی، خودش حرکت، کلام و اخلاق خودش را تعیین و تضمین می‌کند. نویسنده چیزی بر او تحمیل نمی‌کند، فقط مواظبش است که گاهی ـ اگر لازم باشد ـ به خطا نرود. شناخت درونی شخصیت‌ها ـ و حتی شناخت طبیعت و جان کلامی که شخصیت بیان می‌کند ـ این فرصت را یا این توانایی را به نویسنده می‌دهد که شخصیت یا کلام عادی زندگی را در بوتهٔ زیبایی ذوب کند و شخصیت و کلام داستانی از آن بپردازد ـ حرف از سالم بودن یا ناسالم بودن جمله نیست ـ حرف از پرداخت داستانی است.

آدم‌های همسایه‌ها، حوادث و فضای همسایه‌ها گویای دورانی از زندگی اجتماعی ــ سیاسی ما در جنوب غرب کشور و مشخصاً در اهواز است. ما این زندگی را از سر گذرانده‌ایم. این آدم‌ها و نمونه‌ها را داشته‌ایم. تفاوت در این است که در رمان، دراماتیزه شده‌اند، داستانی شده‌اند. چون قرار بوده رمان بنویسیم، نه تاریخ یا زندگی‌نامه.

خالد قهرمان داستان همسایه‌ها حوانی است از طبقهٔ فرودست جامعه و تهیدست. اما هوشیار و خوش‌فکر. خوب می‌بیند، خوب می‌شنود و خوب نگاه می‌کند. درگیر مسائل سیاسی می‌شود. پس از یک رفتار آنارشیستی و یک مونولوگ بحرانی، جان خود را خانه‌تکانی می‌کند و با قطع شاخه‌های کج و کج‌تابیدهٔ اندیشه، و تطهیر در زیر باران، با رخت نو و تمام قامت آماده است تا با حفظ ریشه‌ها و تکیه به تنهٔ تنومند درخت «کُنار» که هم‌سن و سال اوست، آغازی دیگر داشته باشد.

پدر خالد آدم مذهبی و معتقدی است، سلامت نفس دارد، حقارت را حس می‌کند و رنج می‌برد، اما تحمل می‌کند، چون نمی‌خواهد تحقیر گرسنگی و سرافکندگی پیش آشنایان را تحمل کند که به گمانش درد بزرگ‌تری است.

نمونهٔ دیگر آفاق است. زنی قاچاق‌فروش با شوهری بی‌بو و خاصیت که روزگاری دلال بازار بوده و حالا نشسته پای منقل. آفاق باید کار کند و زندگی را بگرداند.

در همسایه‌ها جابه‌جا این تربیت فقرزده و ناقص اجتماعی بر قشرهایی از این دست حاکم است. در همسایه‌ها با نوعی فرهنگ مواجه هستیم که ریشه در تهیدستی و بی‌سوادی و بی‌فرهنگی دارد... فقر و تنگدستی اگر همراه با شناخت و شعور و اندیشه نباشد، جز فساد چیزی به بار نمی‌آورد. در همسایه‌ها به پاره‌هایی از نقایص کارمان پی می‌بریم. تا حدی پی می‌بریم درد ما کجاست، مشکل ما کجاست. تکاملی که در شخصیت آدم‌ها دیده می‌شود نیز در همسایه‌ها مشهود است. تقریباً همهٔ شخصیت‌های رمان در پایان داستان آدم‌هایی دیگر شده‌اند...در همسایه‌ها با گروهی دیگر از شخصیت‌ها مواجه می‌شویم که راهی دیگر برگزیده‌اند، راه مبارزه با ستم و استعمار. این گروه هم زبان خود را دارند و تفکر خود را.

حقیقت این است که اکثر کسانی که مدعی سیاست هستند، اصلاً سیاست را نمی‌دانند [به‌خصوص امروز که همه مردم خودشان را سیاسی می‌دانند]. سیاست تجربه می‌خواهد، ذهن تحلیل‌گر می‌خواهد. باید به جغرافیای سیاسی جهان، به امر اقتصاد و چه و چه مسلط بود و نباید اسیر احساس بود. خب، ما این دوران یا دوران‌ها را دیده‌ایم و پشت سر گذاشته‌ایم. «همسایه‌ها» یک رمان تاریخی از یک چنین دورانی است. ص ۱۳۶ تا ۱۴۳

گلستان: فکر رمان *داستان یک شهر* چگونه شروع شد؟ این کتاب جذاب که در شهری بسیار کوچک رخ می‌دهد، چگونه نوشته شد؟

محمود: فکر این رمان سال‌ها با من بود. بخشی عظیم از این رمان، تجارب مستقیم خودم است. خیلی شخصیت‌ها را ساختم. عناصری که در واقعیت زندگی وجود داشتند، بیشتر افسرهایی بودند که تیرباران شدند. در این رمان تصوری از کل مملکت داشتم که پس از کودتا[کودتای ۲۸ مرداد ۳۲] تبدیل شد به مملکتی بی‌تحرک و خفه و متلاشی‌شده ــ چه از نظر مبارزات سیاسی و چه از نظر اقتصادی ــ مملکت پس از کودتا تبدیل شد به قبرستانی که از یک‌سو چکمه و سرنیزه بر آن حاکم بود و از سوی دیگر تبلیغات دولتی و اقتصاد کاذب. در این شرایط کسانی که استعدادی داشتند، لب فروبستند و جهت فعالیت‌شان را تغییر دادند و رفتند دنبال زندگی انفرادی خودشان، به‌دنبال ثروتمند شدن، به‌دنبال رفاه. انگار نه انگار که روزی روزگاری درگیری‌های مبارزاتی داشته‌اند و انگار نه انگار که این مملکت برای استقرار عدالت اجتماعی، روزگاری پرجوش و خروش بوده است. بندر لنگه را الگو گرفتم برای کل مملکت. بازگشت‌های رمان برمی‌گردد به بازداشت‌ها و شکنجه‌های معروف؛ دوره‌ای که در لشکر ۲ زرهی ناظر و شاهد همهٔ‌حوادثی بودم که در *داستان یک شهر* آمده است. پشت پاسدارخانهٔ لشکر ۲ زرهی، محل بازداشت زنده‌یاد دکتر محمد مصدق و دکتر فاطمی و چند تن از همرزمانش بود. از پنجره بازداشتگاه عمومی پاسدارخانه، گروه اول افسران را که برای اعدام به میدان تیر می‌بردند، دیده بودیم. صدای گلوله را هنگام تیرباران شنیدیم. ساعت شش و چهار دقیقه صبح روز بیست‌وهفتم مهر هزاروسیصدوسی‌وسه بود. ساعت را دقیق یاد دارم، اولین رگبار گلوله که شلیک شد، به ساعتم نگاه کردم. چند ماه بعد ما را زندان به زندان بردند. درد را، شکست را، سکون را حس کردم. حس‌ها، جاها، حرف‌ها، ماجراها و زندگی بی‌تحرک بندر لنگه همه در یاد و جانم مانده بود. تحریر اول رمان

داستان یک شهر را سال پنجاه‌وچهار آغاز کردم. حس می‌کردم در قبال شخص خودم، در قبال تجارب خودم مسؤلیت دارم. هیچ یادداشتی هم از آن روزگار نداشتم. به ذهنم مراجعه کردم و نوشتم. باید این‌ها را می‌نوشتم. باید خودمان را می‌شناختیم. باید می‌فهمیدیم که آخر چه شد، این شکست چگونه پیش آمد. البته برای خیلی‌ها که دنبال پول و رفاه رفتند دیگر مهم نبود که این مملکت غارت شود، دیکتاتوری باشد یا نباشد، آدم بکشند یا نکشند. برای آن‌ها حتی خوب هم شد! در اقتصاد کاذب شکوفا شدند! من دلم می‌خواست در این کتاب ([داستان یک شهر] بتوانم به این‌جا برسم که تصویری بدهم از آن‌چه که به سرمان آمد. نمی‌دانم چقدر موفق شده‌ام، اما قصدم این بود. ص ۱۵۰ تا ۱۵۴

تک‌جمله‌ها:

ــ کسانی که خلاقیت هنری دارند، قدر اول روشنفکری را دارند. ص ۱۶۱

ــ اگر قرار باشد کسی در کشورهای جهان سوم روشنفکر باشد، اول باید مقام شهادت را بپذیرد و بعد روشنفکر شود. ص ۱۶۱

ــ همیشه فکر کرده‌ام که زمانه و زندگی آن‌قدر بد است که تحمل آدم‌های خوب را ندارد. ص ۱۶۳

ــ رئالیسم، انسان در متن جامعه و در پیوند با مشکلات زندگی است. ص ۱۶۶

درباره‌ی مجموعه‌ی «نسل قلم»

نوروز سال ۱۳۹۲، در دید و بازدیدهای روزهای عید چشمم به پنج کتاب روی یک میز افتاد. کتاب رویی را برداشتم و ورق زدم. عنوان روی جلد «آنا آخماتووا» بود. در کنج بالای سمت چپ جلد، روی «نسل قلم» مکث کردم. درباره‌ی *آخماتووا* قبلاً در حد یک گفتار تلویزیونی شنیده بودم، ولی او هنوز در حافظه‌ام قفسه‌ای نداشت.

کتاب را ایستاده ورق زدم. روش نقد زندگی، شعر، آثار و عصر سیاسیِ *آخماتووا* نگذاشت کتاب را فقط تورق کنم و ببندم. حالتی مثل میخکوب‌شدن پای میز و مات شدن روی صفحه‌ی کتاب را داشتم.

دید و بازدید عید بود و نمی‌شد زیاد سر توی کتاب داشت. چهار جلد بعدی را یک‌یک از نظر گذراندم؛ همه، زاده‌های «نسل قلم» با طرح جلدهایی بر زمینه‌ی نقاشیِ فانتزی از چهره‌ی شخصیت معرفی‌شده در کتاب بودند.

کتاب‌ها را امانت گرفتم. عید بود؛ عصرها و شب‌ها چه بهتر از سر و کله زدن با کتاب! دو روزه هر پنج‌تا را خواندم و حاشیه‌شان را با مداد خط‌خطی کردم. *آنا آخماتووا* بیشتر از بقیه نگهم داشت و تقریباً حاشیه‌ی نیم بیشتر کتاب را مداد کشیدم.

عبارت‌های نشانه‌گذاری‌شده در کتاب‌ها را تندنویسی کردم. خیالم راحت که دیگر اصل و مضمون هر پنج کتاب را به‌عنوان الگوی بقیه‌ی کتاب‌های «نسل قلم» دارم. بعدها سراغ بقیه‌شان رفتم.

حدود ۳۰۰ عنوان کتاب‌های «نسل قلم»، قدرشناسی از خالقان معناها و روایت‌های ابدیِ دنیای ما بعلاوه‌ی دایرةالمعارف اندیشه‌ورزان، کاشفان و راویان «ارزش‌ها» هستند.

شناسنامه‌ی مجموعه‌ی «نسل قلم» از پیشگفتار سرپرست مجموعه، گویای تلاش مشترک و پیوند مشترک جهانی در گرامی‌داشت «ارزش»های انسانی است که بی‌شک ادبیات از غنی‌ترین گنجینه‌های آن می‌باشد:

«نسل قلم ترجمه مقالات دائرةالمعارف ادبیات جهان است. جزوه‌های مربوط به نویسندگان بریتانیایی را انجمن فرهنگی بریتانیا و جزوه‌های مربوط به نویسندگان امریکایی را دانشگاه *مینسوتا* انتشار داده‌اند. انتشارات *اسکریبنرز* از سال ۱۹۷٤ درصدد برآمد که این جزوه‌ها را پس از تکمیل و حک و اصلاح و افزودن مقالات بسیار دیگر، به‌صورت کامل‌ترین دائرةالمعارف ادبیات و نویسندگان درآورد.

نگارش هر یک از مقاله‌ها به پژوهشگری واگذار شده که عمری را صرف ادبیات و خصوصاً نویسنده مورد نظر کرده است. در انتخاب مترجم سعی شده است برای هر مقاله از مترجمی دعوت شود که با آثار نویسنده موضوع آن آشنایی کافی داشته باشد.

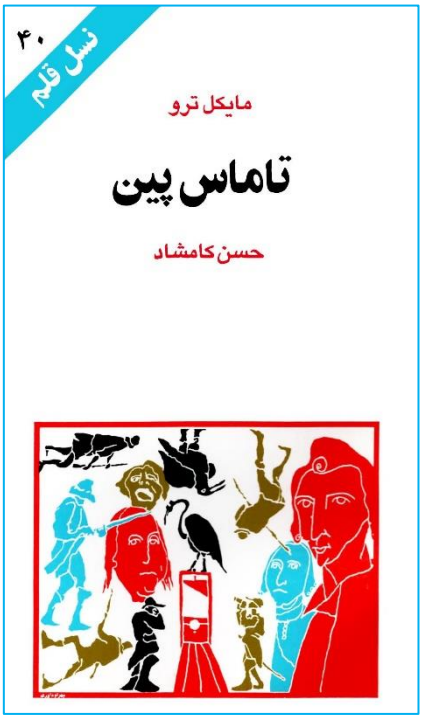
مخاطب اصلی مقاله‌ها را خواننده کنجکاوی در نظر گرفته‌اند که اهل فن نیست اما به مسائل ادبی علاقه‌مند است و بنابراین کمابیش با اصطلاحات و مکتب‌های ادبی و آثار نویسندگان آشناست. ترجمه

فارسی این مجموعه بی‌شک راهگشای جامعه کتابخوان، پژوهشگران ادبی و دانشجویان خواهد بود.»

مجموعه‌ی «نسل قلم» را اهل‌اش برای استجابت نیازشان مد نظر دارند، با این‌حال روش چگونگیِ ورود و خروج در تحلیل، بررسی و نقد ادبی و سیاسی در این کتاب‌ها، یاری‌رسان اهل کنکاش در رخدادها، معناها، ارزش‌ها، نثرها و واژه‌هاست. به‌طور خاص مطالعه و دقت و حوصله در روش تحلیل و نقد زندگی و آثار *آنا آخماتووا* به‌مثابه یک روش آموزشی، پیشنهاد می‌شود.

در یادداشت‌برداری‌ها ــ و بازخوانی‌ها حین ویرایش ــ تلاش کردم متنی یک‌دست و منسجم از محتوا و مضمون اصلی کتاب‌ها ــ به‌طور خاص در روش تحلیل و نقد ــ ارائه شود.

س.ع.



یادداشت‌برداری از کتاب:

تاماس پین

(۱۸۰۹ ــ ۱۷۳۷)

از مجموعه کتاب‌های «نسل قلم ــ ٤٠»

نوشته: مایکل ترو

ترجمه: حسن کامشاد

انتشارات کهکشان، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۳

یادداشت‌برداری ــ فروردین ۱۳۹۲

تصویر ما از تاماس پین، امریکایی تمام‌عیاری است در رفت و آمد میان پاریس و لندن در روزهای نخست انقلاب فرانسه. پین، با یکی از درخشان‌ترین رساله‌های جهان، نامش از ۱۷۹۰ بر سر زبان‌ها بود. باوجود این در سال‌های آغازین پنجاه سالگی‌اش از پذیرفتن زندگی آرام و شهرت شایان، خودداری کرد و در عوض پس از جانبداری از شورش امریکا، رو به فرانسه نهاد و در انقلاب آن‌جا نیز چهره‌ای برجسته شد. احساسات تند خود را تا پایان عمر در رگباری از نوشته‌های سیاسی پی‌درپی بروز داد و با وفاداری به اصول آزادیخواهی و بی‌اعتنایی به قدرتمندان، کمابیش هر که را می‌شناخت از خود رنجاند. ص ۷

پین با ذهنی وقّاد در پیگیری هر هدفی که پیش می‌گرفت سرسخت و مصمم بود. ص ۱۰

روزنامه‌های فدرالیست و کالونیست پین را دیوانه‌ای هوچی می‌خواندند و کسانی که در برخورد با وی انتظاری چنین داشتند، برعکس، آدمی بی‌آلایش، صادق و خوشخو برابر خود می‌یافتند. ص ۱۰

عادت‌های فکری، وابسته به شرایط گوناگون هستند و دریافتن این‌ها حقیقتاً به‌معنای درک بشر است. ص ۱۳

قدرت نوشتهٔ پین اگر چه بیشتر در زبان شورانگیز آن است تا در منطق آن، با این حال قدرت استدلال او را نباید دست‌کم گرفت. ص ۲۴

پین در جزوهٔ « بحران» نوشت: جنگ‌ها را حکومت‌ها می‌پرورند، نه مردم؛ مردم وقتی که کار از کار گذشت، تازه به فریب و زیان پی می‌برند. ص ۳۵

پین در ظرف سه ماه در فوریهٔ ۱۷۹۱ بخش نخست حقوق بشر را در انگلستان و اندکی بعد در فرانسه از چاپ درآورد. چکامه‌ای برای پین در یکی از روزنامه‌های نیویورک، مضمون کتاب را در یکی دو بیت خلاصه کرد: از سرچشمهٔ عقل، اصلاح جسورانه می‌آورد / با بالا بردن انسان، پادشاهان را پایین می‌کشد. ص ۴۰

حقوق بشر پین اگرچه از لحاظ ادبی همواره ماهرانه نیست، ولی در توجیه وضع موجود انقلابی، هم شور به‌کار می‌برد و هم خرد: وضعیت فلاکت‌بار بشر را در نظام حکومت پادشاهی و موروثی که مطالعه می‌کنیم، می‌بینیم قدرتی آن‌ها را بی‌خانمان کرده، قدرت دیگری آن‌ها را کوبیده، مالیات‌ها آن‌ها را تنگدست‌تر از دشمنان ساخته و آشکار می‌شود که این نظام‌ها بد است و انقلابی کلی در مبانی و ساختار حکومت ضروری است. صص ۴۱ و ۴۲

پین برای نوشتارهای سیاسی ارزان‌قیمت، مشتریان تازه‌ای گیر آورده بود و سیاست‌پردازی طبقهٔ کارگر در انگلستان با نوشته‌های او بلوغ یافت. ص ۴۳

آشوبی، روزی آدم را بالا می برد و روز دیگر به خاک می‌نشاند. و پین، که معمولاً در هر شرایطی هرچه در دل داشت بر زبان می‌آورد، برای این گرداب مهیب سیاسی ساخته نشده بود؛ و هنوز چند ماهی نگذشته، نزدیک بود غرق بشود و در این بدخواهی، ژاکوبن‌ها ــ به ویژه «مارا» و «روبسپیر» ــ سهیم بودند. ص ۴۵

حقهٔ کلیسای مسیحی آن است که «انسان را نسبت به خداوند جاهل نگاه دارد، همان‌گونه که حکومت‌ها انسان را در مورد حقوق جاهل نگه می‌دارند». ص ۴۹

با وجود این، رفته‌رفته که زندگینامه‌نویسان و مورخان معاصر از اطلاعات تازهٔ خود دربارهٔ سال‌های آخر پین در فرانسه و امریکا، روزهای اوایل انقلاب صنعتی و ادبیات مردم‌پسند آن زمان و در مورد پدران بنیادگذار و مردم کوچه و بازار بهرهٔ ثمربخش می گیرند، تصویر گویایی از پین به‌عنوان انسان و نویسنده پدید می‌آید. این نوع پیشینهٔ تاریخی و اجتماعی برای درک چهره‌ای چون پین ضروری است، زیرا نه تنها خصیصه‌های فردی، بلکه دلیل سبک نویسندگی او را روشن می‌سازد. صص ۴۹ و ۵۰

پین با آن‌که با افراد ردهٔ بالای اجتماع، با بازرگانان و رهبران سیاسی در فیلادلفیا، با روشنفکران در فرانسه نشست و برخاست داشت، پاره‌ای

عادت‌های کارگری خود را هیچ‌وقت از دست نداد و نزاکت‌های ضروری برای آمد و رفت راحت در محافل طبقهٔ متوسط را تقلید نکرد. ص ۶۵

آموزه‌های او که پس از مرگش در میان گروه کوچکی پابرجا ماند، امروه بیشتر بین آزاداندیشان رواج دارد و نظام ارزشی انسانگرایان بعدی ــ مثلاً برتراند راسل در «عبادت مرد آزاد» و در «چرا مسیحی نیستم» ــ هم‌نوای تعلیمات پین است. ص ۶۷

به گفتهٔ گواهان دوران زندان و سالیان آخر حیات پین، ارزش‌های انسانی مورد حمایت وی در زندگی روزانه‌اش مشهود بود. جنگ‌های استقلال را موجه می‌شمرد، ولی از خشونت به‌طور کلی بیزار و از دید فلسفی مخالف آن بود؛ برای محافظت مردم از قهر و ستم هرچه از دستش بر می‌آمد، می‌کرد. می‌گفت: صلح که مستلزم هزینه‌ای نیست، سود بی‌اندازه بیشتری دارد تا هرگونه پیروزی با تمامی مخارج آن. ص ۶۷

پین در نوشته‌ای می‌گوید که مجاهدت برای پایان دادن مجازات اعدام «باید در هر گوشه و کنار که سیاستمداران روشن‌بین و دوستداران انسانیت وجود دارند، مدافع پیدا کند». صص ۶۷ و ۶۸

ـ یک مرد انگلیسی در حین انقلاب فرانسه، پین را زد [مجازات این جرم اعدام بود، چون پین نماینده مجلس بود] ولی پین به حمایت او برخاست و حتی پول برای فرار در اختیارش نهاد. ص ۶۸

پین شعور، هوشمندی و خونگرمی بنجامین فرانکلین را داشت، اما بردباری طبیعی و مهارت حیله‌آمیز سیاسی او را نداشت. ص ۶۸

در واکنش به اعلامیهٔ دربار برای توقیف حقوق بشر و اتهام افترا در دادگاه علیه ناشران کتاب، پین نوشت: «اگر افشای تقلب و نیرنگ سلطنت و

حکومت موروثی از هر نوع، برای کاهش دادن فشار مالیات‌ها، برای طرح‌ریزی تعلیم و تربیت کودکان بی‌پناه و حمایت از رفاه سالمندان و مصیبت‌دیدگان، جد و جهد در راه آشتی ملل با هم، فرونشاندن عمل هراسناک جنگ، تشویق کردن صلح، تمدن، و بازرگانی جهانی، شکستن زنجیرهای خرافهٔ سیاسی و ارتقای بشر فلاکت‌زده به مقام درخور خویش، اگر این کارها افتراست، بگذار من مفتری باشم و بگذار نام مفتری با حروف درشت بر سنگ قبرم کنده شود. صص ۷۰ و ۷۱

خشم پین خشمی است یکپارچه که انسان را به‌یاد نویسندگان بزرگ انقلابی می‌اندازد و این خشم را به زبانی نافذ و تکاندهنده ابراز می‌کند. ص ۷۱

پین در حقیقت به آفرنیش زبان انقلابی کمک کرد؛ زبانی که به گفتهٔ اریک فونر «نارضایی‌های هر زمان، آرزوهای دوران‌ها و سنت‌های مردمی را با واژگانی بی‌اندازه تازه بیان کرده است.» ص ۷۱

سنت‌گرایانی چون «برک»، پین را درست شناختند: روزنامه‌نگار مردم‌پسند و جنجال‌برانگیز محله‌های فقیر که آهسته و بی‌سر و صدا موج آینده است.

پین، مانند بسیاری رادیکال‌های ادبی، معتقد بود افشای بی‌عدالتی یکی از راه‌های اصلی از میان بردن آن است. ص ۷۲

مشغلهٔ پین در سراسر عمر، نارضایی طبقات پایین و بیدادگری در امر حکومت بود، نه یافتن وسایل ساختاری برای حک و اصلاح سوءعمل‌ها. ص ۷۴

پین در جامعه‌ای انعطاف‌پذیر، دیدی اختیارگرا برای آینده به مردم داد و سطح انتظار آن‌ها را در زمینهٔ چگونگی فرمانروایی بر خود بالا برد. او نیز گرفتار بیماری همهٔ نویسندگان بود ــ گمان می‌کرد تحول اجتماعی بیشتر از راه ترغیب و التماس میسر است تا توافق و عمل ــ با این حال پین سنتی به‌وجود آورد که هنوز هم در زندگانی و در نوشته‌های رادیکال‌های بعد، فرهنگ امریکایی را شکل می‌بخشد. ص ۷۵

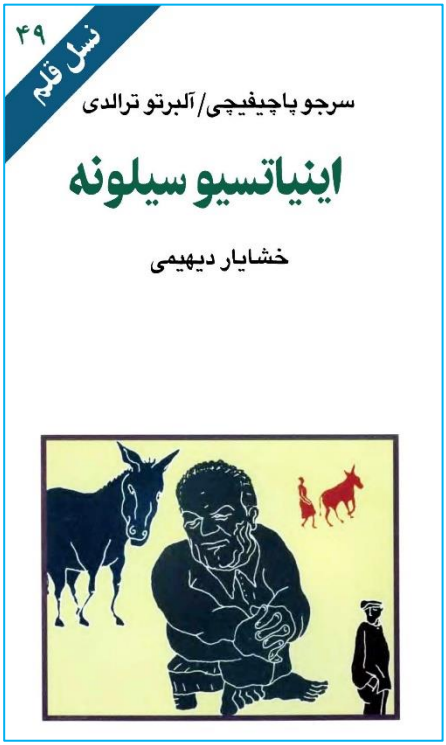
ـ پین، باوجود همهٔ تناقض‌هایش، تا آخر «انقلابی» ماند و با نوشتارهای اصیل و پرتوان خود دربارهٔ تحول بنیادین اجتماعی، به گفتهٔ والت ویتمن «اثری ژرف و روشن بر ذهن همگان» بر جای نهاد. ص ۷۵

ژاکوبن‌ها: اعضای یکی از مجامع سیاسی دوران انقلاب فرانسه که به تدریج به دست عناصر افراطی افتاد.

راما (جان پل مارا): (۱۷۴۳ ـ ۱۷۹۳) انقالبی فرانسوی، روزنامه‌نگار افراطی، نمایندهٔ کنوانسیون، به دست زنی در وان حمام به ضرب چاقو کشته شد.

روبسپیر: (۱۷۵۸ ـ ۱۷۹٤) رهبر ژاکوبنها. حکومت «ترور» برقرار کرد و رقیبان خود را از میان برداشت و خود در کودتای ۱۷۹٤ سرنگون و کشته شد.

والت ویتمن: (۱۸۱۹ ـ ۱۸۹۲) شاعر نامدار امریکایی.



یادداشت‌برداری از کتاب:

اینیاتسیو سیلونه (۱۹۷۸ ــ ۱۹۰۰)

از مجموعه کتاب‌های «نسل قلم – ۴۹»

نوشته: سرجوپاچیفیچی / آلبرتو ترالدی

ترجمه: خشایار دیهیمی

انتشارات کهکشان، چاپ اول، بهار ۱۳۷۴

یادداشت‌برداری ــ فروردین ۱۳۹۲

هر بحثی دربارهٔ آثار اینیاتسیو سیلونه را باید با اذعان به یک واقعیت غیر عادی و عجیب شروع کرد: سیلونه تا دههٔ ۱۹۵۰ که بهترین و به‌یادماندنی‌ترین آثارش را به‌پایان برده بود، تقریباً در تمامی کشورهای جهان، به‌استثنای کشور خودش، شهرتی استوار و پیروانی بسیار یافته بود. ص ۷

درواقع او [سیلونه] به این نتیجه رسیده بود که فقط از طریق داستان می‌تواند درونمایه‌هایی را که به نظرش مسائل اصلی کشور زادگاهش بودند نشان دهد؛ یعنی از طریق غوطه دادن تاریخ در آب‌های معجزه‌آسای شعر. ص ۱۴

دستگاه بوروکراتیک فاسد دولت، او را به این نتیجه رسانده که جامعه فقط زمانی می‌تواند در مسیر تغییر قرار گیرد که بر اثر فاجعه‌ای عظیم به رشته‌ای که همهٔ ابنای بشر را به هم پیوند می‌دهد دست یابد. ص ۱۸

نخستین مشکل هر کتابی بالاستثناء مربوط به سبک و انشاست: نویسنده با چه شیوهٔ خاصی می‌خواهد با خوانندگانش ارتباط برقرار کند؟ آیا سبک و فرم آن‌قدر مؤثر هستند که دیگاه شخصی نویسنده را دربارهٔ جهان تقویت

کنند؟ این مشکل بسیار پیچیده‌تر از آنی است که به‌نظر می‌آید؛ خصوصاً در فرهنگی که تضاد میان زبان گفتار و نوشتار سابقه‌ای طولانی دارد. ص ۲۴

«اگر این حرف درست باشد که هر کسی پیش از آن‌که بتواند به زبانی مقصودش را بیان کند، باید یاد بگیرد که به آن زبان بیندیشد، زوری که ما می‌زنیم تا ایتالیایی حرف بزنیم، به‌روشنی نشان می‌دهد که ما واقعاً به این زبان نمی‌اندیشیم. فرهنگ ایتالیایی برای ما همیشه فرهنگ مدرسه‌ای بوده است.» (از رمان فونتامارا، نوشتهٔ سیلونه) صص ۲۵ و ۲۶

خنده، درد تراژدی را تسکین می‌دهد؛ طفره رفتن صرفاً آگاهی ما را بر سرشت چاره‌ناپذیر سرنوشت‌مان به تأخیر می‌اندازد. هم خنده و هم طفره رفتن چاره‌های نامؤثری برای حل مشکل هستند. ص ۲۷

تفاوت‌هایی هم میان الاغ و صاحبش هست که نشانهٔ ریشخند طبیعت است: « الاغ معمولاً تا بیست و چهار سالگی کار می‌کند، قاطر تا بیست و دوسالگی، اسب تا پانزده سالگی، اما انسان بدبخت تا هفتاد سالگی و بیشرکار می‌کند. چرا خدایی که به حیوانات رحم کرده به انسان‌ها رحم نکرده است؟» (از کتاب کافونه) ص ۲۷

ـ «اون بالای بالا خداس که از آسمون فرمون می‌ده و همه هم اینو می‌دونن.

بعدش نوبت به امیر تورلونیا می‌رسه که حاکم زمینه.

بعدش نوبت به نگهبونای او می‌رسه.

بعدش نوبت به سگای نگهبونی می‌رسه.

بعدش هیشکی نیست.
بعد بعدش هم هیشکی نیست.
بعد بعد بعدش هم باز هیشکی نیست.
اونوخ نوبت دهاتیا می‌شه.
بعدش هم تموم.» (از کتاب کافونه) ص ۲۸

این دنیا دنیای جهل، خرافات و فقر و فلاکتی است که رخت بربستنی نیست و کافونه را به پشت و پسله‌های تاریخ می‌راند... تنها ارائه همهٔ چیزها به آن صورتی که هستند می‌تواند امیدی هر چندکمرنگ به تغییر پدید آورد. ص ۲۸

مهم این است که سرانجام سؤالاتی در ذهن افراد مطرح می‌شود، حتی اگر راه حلی یافت نشود. آگاهی مردم فراتربرده می‌شود. مبارزه با شر فقط آنگاه درمی‌گیرد که «برادرو» جانش را فدا می‌کند. این عمل او گواهی است همیشه‌تابان بر این‌که عشق نیرومندترین نیرویی است که می‌تواند امید را در دل‌ها زنده کند و زندگی‌یی سالم، شرافتمندانه و انسانی در جهانی به‌بار آورد که در آن انسان‌ها به مفهوم برادری باور دارند. ص ۳۷

شوخ‌طبعی یکی از بهترین تدبیرهای سیلونه است، و او آن را بامهارت تمام و همیشه به‌موقع به‌کار می‌گیرد. شوخ‌طبعی او از نوعی خاص است که عمیقاً ریشه در زندگی سرزمین بومی‌اش و ارزش‌های مردم آن دارد. ص ۳۷

سیلونه دقیقاً در همان چیزهایی هست که نقطهٔ قوت او نیز هست: سادگی نادر او، قدرت ارائهٔ مسائل پیچیده به‌نحوی که همه قادر به فهمش باشند، و فقدان تقریباً کامل هر نوع تصنع و تکلف ادبی. ص ۳۹

باید کاملاً روشن شده باشد که سیلونه مادهٔ خام همهٔ آثارش را از رنج‌های سیاسی شخصی‌اش می‌گرفت. ص ۴۰

سرانجام بدان‌جا می‌رسد که از خود می‌پرسد: آیا می‌توان در زندگی سیاسی مشارکت جست، خود را در خدمت حزب قرار داد، و در عین حال صادق و صمیمی بود؟ آیا برای من حقیقت تبدیل به حقیقت حزب، و عدالت تبدیل به عدالت حزب نشده است؟ آیا علاقه به سازمان بدین‌جا نرسیده است که حتی در خود من، تمامی آن ارزش‌های اخلاقی که تحت عنوان تعصب‌های خرده‌بورژوایی محکوم‌شان می‌کردیم، بیشتر قوت بگیرند؟ آیا خود سازمان تبدیل به ارزش برتر نشده است؟ ص ۴۷

زندگی چیزی نیست مگر تجربه‌ای که دائماً غنی‌تر می‌شود. ص ۴۹

سیلونه در کم‌تر از سه صفحه به‌نحوی هیجان‌انگیز نیاز انسان‌ها به رفاقت و همدمی وآیین بخشش به دیگران را القا می‌کند ـ شریک کردن دیگران در آن‌چه داریم، آیینی بسیار انسانی که می‌تواند شامل حال سیاست هم بشود. ص ۵۲

بنا بر سنت در برنامه‌های سیاسی، بر عبارت‌بندی خوب بیش از اندازه تأکید شده و در مقابل، حقیقت و اخلاق در آن‌ها به فراموشی سپرده شده است...صداقت، صمیمیت، گشاده‌دستی و محبت صفاتی هستد که مردم

درکشان می‌کنند و بسی بیشتر از شعارها و بیانیه‌های توخالی برایشان ارزش قائلند. ص ۵۳

«نان و شراب» واقعاً رمان معضل‌هاست و در این میان مهم‌ترین معضل، معضل دولت در برابر فرد، و قدرت رو به کاهش فرد برای حفظ استقلال و آزادی فکری‌اش د زمان‌هایی است که دیدگاهش با دیدگاه و منافع دولت تقابل دارد. ص ۵۴

ـ شاید افسون‌کننده‌ترین جنبهٔ هنر امکان ارائهٔ تفسیرهای گوناگون از یک متن است. پیترو اسپنتا را میتوان مخلوطی شگفت از فیلسوف و روای، زاهد مسیحی و اگزیستانسیالیست مدرنی دانست که ترجیح می‌دهد در زندان فاشیست‌ها به‌سر برد و آزادی درونی و معنویش را حفظ کند تا آن‌که در جامعه‌ای از نظر اخلاقی و سیاسی فاسد، هم‌چون یک نفر فراری زندگی کند. به‌عبارت دیگر او انقلابی‌یی است که پی برده است تا زمانی که هر فرد از طریق تأمل، صداقت و فداکاری دست به انقلابی شخصی نزده باشد، همهٔ انقلاب‌ها محکوم به شکست هستند. ص ۶۳

ـ پیوند انسانی، انسان‌ها را در هر خیر و شری شریک می‌کند. ص ۶۴

ـ او [سیلونه] از سازمان‌های سیاسی و مذهبی که جزء لاینفک زندگی فرهنگ ایتالیا هستند، برید. هم‌چنین از محافل ادبی رم که در آن‌ها نویسندگان، معیارهای خوشایندی و ناخوشایندی را تعیین می‌کردند و میان خودشان و منتقدان و داوران جایزه‌های ادبی بده بستان برقرار می‌کردند، گریزان بود. سیلونه هم‌چون قهرمانان رمان‌هایش دوست داشت یا تنهای تنها

باشد یا با دوستانی انگست‌شمار. رفتار او بسیار شبیه کلیشه‌هایی است که دربارهٔ رفتار مردم آبروتّسی نقل می‌شود؛ مطابق ایناکلیشه ها آنها مردمی «قوی و نجیب» هستند و به کسانی که همسایه یا دوست معتمد نباشند بدبینند. علاوه بر این آن‌ها کله‌شقند و صمیمیت و سادگی و افتادگی را به فخرفروشی و خودنمایی غریبه‌ها ترجیح می‌دهند. بنابراین باتوجه به این خصایل، جای شگفتی نیست که سیلونه نتوانست در میدان سیاست دوام بیاورد، زیرا در آن میدان قاعده بر خودنمایی، مردم‌فریبی و نیرنگ‌بازی است. ص ۹۱

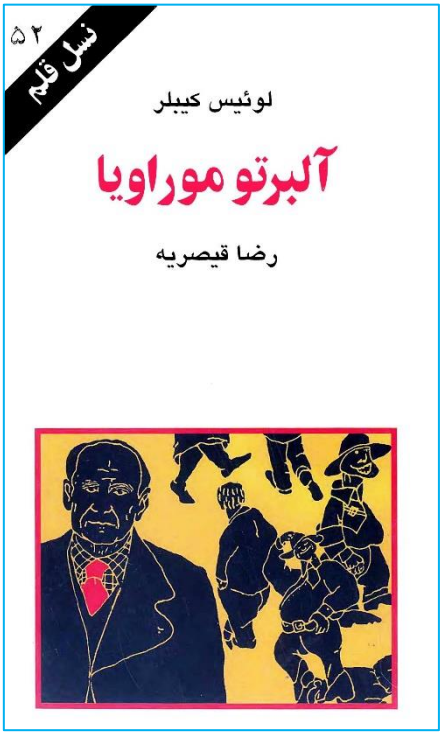
حاکمان، قابیل‌هایی سنگدل و گله‌زی هستند که هابیل‌های نرم‌دل و فردزی را لگدمال می‌کنند. اگر این سخن راد نبال کنیم و بیشتر برویم، خواهیم دید که سیلونه به راه حلی اوتوپیایی معتقد است که در آن جامعهٔ آرمانی او متشکل از اجتماعات کوچکی از دوستان معصوم، پاک، کودک‌صفت و فلسفه‌باف است که هیچ قدرتی ندارند یا قدرت‌شان بسیار اندک است. ص ۹۲

سیلونه می‌خواست از طریق شخصیت‌هایش نشان دهد که باید همان حکمت و شهامت و قدرتی را به‌کار بست که ایتالیایی‌ها برای مقاومت در برابر استبدادی خشن و تجاوزپیشه نیازمندش بودند و هر جامعهٔ دیگری نیز برای طغیان علیه سرکوبگرانش نیازمند آن‌هاست. ص ۹۳

آثار سیلونه را می‌توان تأییدی قاطع بر برتری خیال بر واقعیت دانست که از مشخصات دورهٔ آغازین نئورئالیسم بود ــ نهضتی که به‌درستی سیلونه

را از نخستین اعضای آن دانسته‌اند. در دهۀ ۱۹۴۰ نئورئالیسم را اساساً گرایشی به نشان دادن عین واقعیات زندگی در داستان ارزیابی کردند. صص ۹۳ و ۹۴

نمی‌توان انکار کرد که سیلونه، که بیش از دیگر رمان‌نویسان بزرگ ایتالیا از نزدیک با پیچیدگی‌های دنیای سیاست آشنا شده و خود درگیر مسائل آن شده بود، تعدادی از خیال‌انگیزترین، آرمان‌گراترین، و حتی رمانتیک‌ترین رمان‌ها را دربارۀ وقایع سیاسی و تاریخی ایتالیا برای ما به یادگار گذاشت. در واقع آثار او یکی از بهترین نمونه‌های آثار داستانی است که در تکمیل تاریخ نوشته می‌شوند و به بهترین وجه نشان می‌دهند که چگونه تخیل نویسنده با استفاده از شناخت آرزوهای بشری، آن خلئی را که در آثار دانشوارنه‌ای هست که در توصیف و تصویر وقایع انسانی نوشته می‌شوند، پر می‌کند. سیلونه به‌جای آن‌که هم‌چون مطلعی سیاسی دست به قلم برد، هم‌چون اخلاق‌گرایی ناراضی و پیامبری مأیوس و غمزده می‌نوشت. او وقایع‌نگار دورۀ مشخصی از تاریخ نبود، بلکه آثارش تمثیلی بودند از مبارزۀ ابدی خیر و شر، و به همین جهت معنایی متوسع دارند و بازتابانندۀ تاریخ جامعۀ پرآشوب ما هستند. ص ۹۴



یادداشت‌برداری از کتاب:

آلبرتو موراویا

(۱۹۸۹ ـ ۱۹۰۷)

از مجموعه کتاب‌های «نسل قلم – ۵۲»

نوشته: لوئیس کیبلر

ترجمه: رضا قیصریه

انتشارات کهکشان، چاپ اول، بهار ۱۳۷۴

یادداشت‌برداری ـ فروردین ۱۳۹۲

کمتر نویسنده‌ای حیات ادبی طولانی‌تری از آلبرتو (پینکرله) موراویا داشته است. موراویا سرشناس‌ترین رمان‌نویس ایتالیا در قرن بیستم است و رمان‌هایش بیش از هر نویسندهٔ ایتالیایی دیگری به زبان‌های خارجی ترجمه شده است. ص ۷

رمان موراویا نخستین رمان سلسلهٔ طویل رمان‌هایی بود که *الیو ویتّورینی*، *اینیاتسیو سیلونه*، *چزاره پاوزه* و دیگران نوشتند و در آن‌ها به مشکلات قرن بیستم پرداختند و بدین ترتیب ادبیات ایتالیایی را از محدودهٔ منطقه‌ای و بومی بیرون کشیدند و وارد عرصهٔ بین‌المللی کردند. موراویا نیز همچون نویسندگان پیش از خودش، مدیون منتقدان فرانسوی است که معانی ضمنی آثار او را کشف و عیان کردند. ص ۱۷

مردم عادی برخلاف روشنفکران نیازی ندارند که برای اعمال‌شان مبنای منطقی بتراشند و به دنبال اصولی برای توجیه آن‌ها بگردند. برعکس، دلبستگی‌های مادی و ملی به کنار، آن‌ها بدین خوشند که زندگی را آن‌طور که پیش می‌آید بپذیرند و از این لذت می‌برند که با طبیعت و واقعیت یکی هستند. بنا به اصطلاح موراویا، آن‌ها اصیل هستند. ص ۳۱

بازجستن واقعیت

موراویا در مصاحبه‌ای می‌گوید: در پنجاه سالگی بحران روانی سختی را از سر گذراندم...به نقطهٔ عطفی رسیده بودم: شاید دیگر به زندگی علاقه‌ای نداشتم و این جرئت را هم داشتم که بسیاری چیزها را که آن زمان برایم عزیز و مهم بودند درهم بکوبم، اما کار دیگری نمی‌توانستم بکنم...آن جدایی، آن گسستن، به اعتقاد من، تولدی دیگر بود. صص ۴۴ و ۴۵

هنر موراویا نیز هم‌چون زندگی‌اش متحول و نو شد. نخست آن شیفتگی به اسطورهٔ «مردم» را کنار گذاشت و با آن‌که از این اندیشه دست نکشید که طبقات پایین پیوندی محکم‌تر با واقعیت دارند تا بورژواها، اما به این واقعیت هم پی برد که چگونگی این رابطه در میان طبقات مختلف از بیخ و بن باهم فرق می‌کند. موراویا گفته است که پیوند «مردم» با واقعیت مبتنی بر حوایجی چون خوردن، خوابیدن، و سرپناه داشتن است. اگر آن‌ها به‌نظر از خود بیگانه نمی‌آیند، به این دلیل نیست که داروی همهٔ دردها نزد آن‌هاست، نه، فقط به این دلیل است که نیازهای انسانی بنیادین آن‌ها و ارضای این نیازها در تعادل است. موراویا در کتاب «انقلاب فرهنگی در چین» متذکر می‌شود که «فقر، وضع عادی انسان است، زیرا ثروت زیادی او را به اندازهٔ فقر انسان نمی‌کند.» ص ۴۵

درک و دریافت موراویا از رمان نیز در این دوره متحول شد...او در مقالهٔ مهمی به نام «یادداشت‌هایی دربارهٔ رمان» که در ۱۹۵۶ نوشت، می‌گوید که رمان‌نویس سدهٔ گذشته تردیدی نداشت که واقعیتی عینی را به زبانی

بازمی‌گوید که میان همهٔ خوانندگانش مشترک است. اما در قرن بیستم به این تشخیص رسیده‌ایم که واقعیت و زبان مطلق نیستند، نسبی‌اند: در رمان معاصر، «دیگر واقعیت واحد و زبان واحد وجود ندارد بلکه واقعیت‌ها و زبان‌ها به همان اندازهٔ رمان‌نویس‌ها متعددند.» ص ۴۶

از این دوره به بعد موراویا کاملاً بر این نکته واقف شد که ذهنیت ــ اندیشه، تخیل و رؤیاها ــ نیز جزئی از واقعیت هستند و او برای این واقعیت ذهنی اهمیتی قائل شد که در آثار پیشین بدان نمی‌داد. اسفادهٔ انحصاری از روایت به صیغهٔ اول شخص مفرد این تحول در نگرش او را مؤکد می‌کرد. او معتقد بود روایت به صیغهٔ سوم شخص مفرد واقعیت عینی و شناخت‌پذیر را فرض قرار می‌دهد، حال آن‌که روایت به صیغهٔ اول شخص مفرد تلویحاً تعدد واقعیت‌های ذهنی و نسبی را مورد تأیید و تأکید قرار می‌دهد. ص ۴۷

موراویا در مقالهٔ « پاسخ به نُـه پرسش درباره رمان» (۱۹۵۹) می‌نویسد: «روایت به صیغهٔ سوم شخص مفرد فقط امکان ارائهٔ دارماتیک و بلاواسطهٔ موضوع را فراهم می‌آورد؛ اما روایت به صیغهٔ اول شخص مفرد به ما امکان می‌دهد موضوع‌مان را تجزیه و تحلیل کنیم و بعضاً تکلیفش را یکسره کنیم.» سرانجام در رمان بیزاری برای نخستین بار در آثار موراویا این مظلب مطرح شد که ورای واقعیت ذهنی و عینی ، واقعیت دیگر هست که واقعیت استعلایی است. به‌همین دلیل این رمان خصلتی رازورانه دارد که در آثار پیشین فقط در رؤیاها و خیال‌های برخی شخصیت‌ها به‌چشم می‌خورد. ص ۴۸

موراویا در مقالهٔ «داستان کوتاه و رمان» (۱۹۵۸) این دو ژانر را در مقابل هم قرار داد. او می‌نویسد که رمان از ایدئولوژی جان می‌گیرد؛ شخصیت‌های آن نمادین هستند و شیوهٔ تحلیلی آن موازی با رسالهٔ فلسفی یا مقالهٔ اخلاقی است. اما داستان کوتاه پیرنگش را از پیچیدگی زندگی اخذ می‌کند و نه از ایدئولوژی؛ روانشناسی شخصیت‌های آن مبتنی بر وقایع است نه عقاید؛ و در کل نیز داستان کوتاه غنایی است نه تحلیلی. فراتر از این رمان نباید همچون سند اجتماعی به‌کار رود؛ این کارکرد بیشتر با داستان کوتاه جور درمی‌آید که تصویری وسیع و گسترده از جامعه در دست می‌دهد. صص ۴۸ و ۴۹

در میان موضوع‌هایی که در این داستان‌ها مطرح شده‌اند، برانگیزاننده‌تر از همه پژوهش موراویا در مورد زبان و واقعیت است. موراویا سؤالی اساسی طرح می‌کند: آیا واقعیت مادی است یا زبانی؟ یعنی، آیا واژگان را برای بیان و نمایش واقعیت استفاده می‌کنیم یا این‌که واژگان خود واقعیت را می‌آفرینند؟...تحقیق تازه موراویا ناشی از مطالعهٔ «رسالهٔ منطقی ــ فلسفی» *لودویگ ویتگنشتاین* در دههٔ ۱۹۵۰ بود. این فیلسوف اتریشی رابطهٔ میان واقعیت و واژگان، خصوصا ناتوانی واژگان برای شکل دادن به تصویری اصیل از واقعیت را موورد بحث قرار می‌داد. او نتیجه می‌گرفت که غالباً نمی‌توان گفت که یک‌چیز چیست؛ فقط به‌صورت این‌همانی است که می‌توان گفت یک‌چیز چیست. در موارد حاد و افراطی، زبان کاملاً درمی‌ماند و موضوع را به‌کلی باید مسکوت گذاشت. ص ۵۰

موراویا برخی مفاهیم اساسی ارائه شده در «رسالهٔ منطقی ــ فلسفی» را گرفت و از آن‌ها به‌عنوان تختهٔ پرش در طرح‌های ادبی‌اش استفاده کرد. ص ۵۰

موراویا کشف کرد که می‌تواند با اندیشه‌اش با هر شیء یا موضوعی ارتبا ط برقرار کند و نه با تملک یا تغییر دادن چیزها و نه با تجزیه و تحلیل و توضیح دادن آن‌ها، بلکه فقط با درک و پذیرش آزادی و استقلال هستی آن‌هاست که می‌توان رابطه‌ای عمیق با چیزها برقرار کرد. ص ۵۲

در رمان *عشق زناشویی* می‌گوید: «رمز و راز اساسی همهٔ چیزها، بزرگ و کوچک، این است که هر چیزشان را می‌توان توضیح داد، مگر هستی‌شان را». با فرض این واقعیت گریزناپذیر، یگانه رابطهٔ اصیل با واقعیت باید در تأمل ناب و صادقانه نهفته باشد، نگرش و نتیجه‌گیری‌یی که هم رازوارانه و هم زیباشناختی است. ص ۵۲

در نمایشنامهٔ « دنیا همان است که هست»(۱۹٦٦)، تضاد ملال‌آوری را میان اندیشه‌های مارکس و ویتگنشتاین به‌نمایش می‌گذارد: آیا باید دنیا را با دست زدن عمل، متحول و دگرگون کرد یا این‌که تغییری در عادات زبانی می‌تواند واقعیتی جدید به‌بار آورد؟ صص ۵۵ و ۵۶

الیو ویتّورینی: (۱۹۰۸ ـ ۱۹٦٦) نویسندهٔ ایتالیایی

اینیاتسیو سیلونه: (۱۹۰۰ ـ ۱۹۷۸) نویسندهٔ ایتالیایی

چزاره پاوزه: (۱۹۰۸ ـ ۱۹۵۰) نویسندهٔ ایتالیایی

لودویگ ویتگنشتاین: (۱۸۸۹ ـ ۱۹۵۱) فیلسوف اتریشی ـ بریتانیایی.

یادداشت‌برداری از کتاب:

آنـا آخماتووا

(۱۸۸۹ ــ ۱۹۶۵)

از مجموعه کتاب‌های «نسل قلم - ۶۳»

نوشته: سام دریوار

ترجمه: محمد مختاری

انتشارات کهکشان، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۵

یادداشت‌برداری ــ فروردین ۱۳۹۲

آنا آخماتووا یکی از چشمگیرترین چهره‌های نسل شاعران بزرگ روس است که پیش از جنگ جهانی اول به‌کمال رسیدند. دوران او که اکنون عصر بزرگی در شعر روس تلقی می‌شود برای شاعرانش دوران هولناکی بود. در میان شاعران قدر اول، تنها آخماتووا بود که از دورهٔ «محاکمات بزرگ» جان سالم به‌در برد و سرانجام توانست در سرزمین خود، آخر عمری آرام و احترام‌آمیز و فارغ از رنج و مشقت داشته باشد. ص ۷

نیکلای گومیلیوف نخستین شوهر آخماتووا، به‌عنوان ضد انقلاب به‌دستور دولت اعدام شد. «شاعر روستایی» سرگئی یسنین به‌دست خود به زندگی‌اش پایان داد، هم‌چنان‌که رهبر فوتوریست‌ها ولادیمیر مایاکوفسکی نیز در ۱۹۳۰ خود را کشت. ص ۷

باریس پاسترناک در سال‌های آخر عمرش چندان ناسزا شنید که در آستان اخراج از اتحاد شوروی قرار گرفت، و در حالی که نگران خطری بود که به‌خاطر او زندگی دوستان و نزدیکانش را تهدید می‌کرد به سال ۱۹۶۰ درگذشت. ص ۸

غزل‌های عاشقانهٔ بی‌تکلف و صمیمانهٔ او که اساس شهرت و اعتبار اولیه‌اش بود، جای خود را به مضامینی وسیع و خطیر بخشیده بود. او تجربیات شگفت‌انگیزی را به‌شکل روایی طولانی بر سبک به کمال رسیدهٔ دورهٔ نخست خود، که به «سبک آخماتووا» معروف بود، افزوده بود. از جملهٔ این آثار است «رکوییم» که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ سروده شده است و فریادی حماسی است به‌خاطر مردم روسیه که در چنگال وحشت استالینی گرفتارند، و شعر «بدون قهرمان» (۱۹٤ ــ ۱۹٦۲) که شاهکا اوست. این شعر نوعی تمثیل است با تفسیری دربارهٔ عصر و هنر ـ نوعی فرایاد آوردن، تأملی فلسفی، و نوعی بازخواست. ص ۸

آخماتووا با این آثار و کارها و قطعات کوتاه‌تری که پس از مرگش انتشار یافت، مقامی بالاتر از مقام نویسندگانی به‌دست آورد که پس از مرگ استالین حیثیت‌شان اعاده شد؛ او درواقع وقایع‌نگار و سخنگوی دوران خود شناخته شد، یعنی نماد سازش‌ناپذیری هنر در مواجهه با سرکوب و نظم تحمیلی بر ادبیات. ص ۹

انتشار اشعار آخماتووا در فاصلهٔ ۱۹۲۲ تا ۱۹٥٦، یعنی بیش از سی سیل، در اتحاد شوروی ممنوع بود. تا نیمهٔ دهه ۱۹٥۰ بسیاری از مردم داخل و خارج کشور حتی نمی‌دانستد که او هنوز زنده است. تصور می‌رفت که او در یکی از بلایایی که از زمان انقلاب پی‌درپی رخ داده بود از میان رفته است. نامش، اما هنگامی که دوباره به‌تدریج بر سر زبان‌ها افتاد، عموماً با شأن

و اعتباری والا در درستکاری اخلاقی همراه شد و آثارش حجت نهایی دوران ستم و عذاب رسمی گردید. ص ۹

آنا آندریوناگورنکو در بیست‌وسوم ژوئن ۱۸۸۹ در حوالی *اودسا* به‌دنیا آمد. آخماتووا نام خانوادگی مادر بزرگش بود که مانند بسیاری از نام‌های روسی از اصل و نسب تاتار است. همین امر *تسوتایوا* را واداشت تا در ۱۹۱٦ بنویسد: « این نام یک آه بیکران است / و به عمقی هبوط می‌کند که بی‌نام است.» صص ۹ و ۱۰

... پوشکین و شعر، با تاریخ فرهنگ روسیه، دو بن‌مایهٔ اصلی شعر آخماتووا شد که مضمون عاشقانهٔ مسلط برآثار نخستین او را همراهی می‌کرد. ص ۱۰

هنوز دختر مدرسه‌ای بود که به شاعر نوخاسته *گومیلیوف* برخورد و پیوند نزدیکی با او برقرار کرد...کمی بعد این زوج جوان جزئی از شور و هیجان روشنفکری در محافل قلندرانه ـ هنری پطرزبورگ پیش از جنگ شدند. در همین ایام دوبار به پاریس سفر کردند. ص ۱۱

هنگامی که این دو شاعر سودایی بلندپرواز به پطرزبورگ بازگشتند، کانون گروهی از نویسندگان کم و بیش هم‌فکر و هم‌سلیقه شدند که از مصاحبت یکدیگر لذت می‌بردند و به‌طور جدی نیز به شعر می‌اندیشیدند و از شعر سخن می‌گفتند. اینان باوجود اختلافات‌شان بر این نظر متفق بودند که دورهٔ «مکتب» شعری مسلط، یعنی سمبولیسم، به‌سر آمده است و می‌گفتند که اشتیاق و آرزوی متافیزیک این مکتب به «دنیاهای دیگر»، آن را از دنیای

واقعی بسیار دور کرده است و سمبولیست‌ها امکانات وسیع و غنی دنیای واقعی را برای شعر از دست داده‌اند. این گروه نخست خود را «صنف شاعر» معرفی کرد. نامی که بیشتر بر فن و صنعت شعر تأکید داشت تا بر الهام یا کشف و شهود عرفانی. نامی که بعداً برای جنبش پذیرفته شد و هنوز هم به‌کار می‌رود، *آکمئییسم* بود. *گومیلیوف* و نظریه‌پردازان گروه مدعی بودند که این اصطلاح نه چندان توصیفی علاوه بر صنعتگری بر «رجعت به سیارهٔ زمین» و ادراک مجدد اشیاء دلالت دارد، مانند «ادراک آدم در سحرگاه خلقت». ص ۱۲

در روسیه فوتوریست‌ها و گروه‌های دیگر همراه با آکمئیست‌ها در حال بازاندیشی به مناسبات میان واژه و شیء و استعاره بودند. آنان با رویکردهای تازه، متفاوت و غالبا بسیار ثمربخش به مسئله پاسخ می‌گفتند ـ دست کم تا زمانی که نظم تحمیلی فزاینده بر ادبیات در اواخر دهه بیست و به تأمل وآزمایش درشعر پایان بخشید. ص ۱۲

بدین‌سان *آکمئیسم* از آغاز توانست یکی از بزرگ‌ترین شاعران مدرن روس، یعنی اوسیپ ماندلشتام را به خود جذب کند. با آن‌همه این شعر آخماتووا بود که پیش از همه به‌عنوان نمونهٔ اصول آکمئیستی مشخص و شناخته شد. ص ۱۳

کتاب «شامگاه» و اثر بعد و قرینه‌اش، «باغ گل» که در میان منتقدان و عموم مردم توفیق بسیاری به‌دست آورد، دو مجلد کوچک و بی‌تکلف بودند که توفیق اولیهٔ آکمئیسم تا اندزاهٔ زیادی مدیون آن‌ها بود. ص ۱۳

شعر ترانهٔ «آخرین دیدار» که در مجموعهٔ «شامگاه» درآمد، احتمالاً یکی از معروف‌ترین شعرهای آخماتووا و نمونهٔ بارزی است از کارهای نخسین او در متن «جریان‌های نو»:

پس سینه‌ام درمانده‌وار سرد شد
اگر چه گام‌هایم سبک بود.
دستکش دست چپم را
به دست راست کشیدم.
پله‌ها بسیار می‌نمود
گرچه می‌دانستم تنها سه پله هست.
میان درختان افرا، نجوایی پاییزی
تمنا می‌کرد: «با من بمیر!

من فریب خوردهٔ سرنوشت یأس‌آور
دمدمی
و ستمکارم هستم.»

پاسخ گفتم: «محبوب من!
من نیز. پس با تو خواهم مرد...»

این ترانهٔ آخرین دیدار است

نظری برافکندم به خانهٔ تاریک.
تنها در اتاق خواب
شمع‌ها می سوخت
با شعلهٔ زرد بی‌اعتنا. ص ۱۴

ترجمه‌هایی از این نوع که صرفا به ارائه معنی و مفهوم اولیهٔ واژه‌ها می‌پردازند، نمی‌توانند کم‌ترین نشانه از مهارت و نوآوری آخماتووا را در فنون نظم شعری عرضه کنند. ص ۱۶

در دوره‌ای که به‌قول گومیلیوف شاعران آگاهانه در صدد «شکستن قیدوبندهای وزن و قافیه» برآمدند، آخماتووا یکی از معدود کسانی بود که چنین کاری را با موفقیت به‌انجام رساند. او حتی روشی را برقرار کرد که معمولاً به‌عنوان «روش آخماتووا» پذیرفته شده است و به تعبیری «ترکیب دو هجایی‌ها و سه هجایی‌ها» خوانده می‌شود (اصل شعر بالا در این وزن سروده شده است). ص ۱۶

الگوی آوایی او غیر عادی و استثنائی بود، و حتی پژوهشگران آن را مادهٔ خام مناسبی برای تحقیقات وزین زبان‌شناختی در نظریهٔ نظم شعری تشخیص دادند...در شعر او انتزاعات بی‌روح و لفاظی مطنطن نسل پیشین سمبولیست‌ها از میان رفته بود و به‌جای آن‌ها زبان معمول به‌کار گرفته شده بود ـ واژه‌هایی القاگر وزن و جرم و بافت، یعنی واژه‌هایی نشانگر دنیای آکمئیست‌ها. ص ۱۷

حوالی آغاز قرن، زبان‌شناسانی چون *الکساندر پوتبنیا* در روسیه به بازاندیشی دربارهٔ ارتباط میان واژه و شعر پرداخته بودند. دریافت‌های آنان را شاعرانی چون *ماندلشتام* منعکس می‌کردند. بعد هم منتقدان فورمالیست بر آن‌ها تأکید کردند. درواقع، این دوران راه کاملاً نویی را در نگرش به شعر بازیافته بود. این اظهار نظر مشهور *پوتبنیا* که «شعر و نثر پدیده‌هایی زبان‌شناختی‌اند» نوعی بهره‌گیری از استدلال مبتنی بر دور نبود، بلکه بیشر رد این عقیدهٔ قدیمی بود که «شعر تصویر است». ص ۱۸

دید دوران بر این مبتنی بود که خود واژه فی‌نفسه ارزشمند است و نه صرفاً به این دلیل که وسیله‌ای است برای استعاره. شاعران آگاهانه می‌کوشیدند از این موع برای بازگرداندن ارزش به واژه و «شیئیت» به شیء بهره بگیرند. «صورت شیء دادن به مجردات» در شعر آخماتووا، و «واقعیت بخشیدن به استعاره» در شعر مایاکوفسکی، رویکردهای صرفاً متفاوتی به همین هدف بودند. ص ۱۸

منتقدان معاصر این‌گونه اشعار را معرف ادراک تازه‌ای از جهان دانستند. جزئیات پیش پا افتاده و ملموس ــ دستکش، پلکان، پنجرهٔ اتاق خواب ــ استعاره‌هایی را برای چیزهای دیگری جز خود اشیاء ارائه نمی‌کنند، اشیائی که با کنار هم قرار گرفتن در یک متن معین، قدرت تداعی خاطرهٔ خاصی را دارند. صص ۱۸ و ۱۹

شعر آخماتووا متکی به تمهیدات سنتی با اشکال مبتنی بر مقایسه (تشبیه، استعار و غیره) یا مجاورت (رابطهٔ کل به جزء و مانند آن) نیست،

بلکه متکی بر هم‌نشینی اشیاء در متن است. این هم‌نشینی قدرت غنایی شعر را به‌طریقی منتقل می‌کند. توجه شود که در شعر بالا صنایع بدیعی سنتی به‌ندرت دیده می‌شود... تأثیر شعر بر صنایع کهنه‌ای متکی نیست، بلکه بر چیزی مبتنی است شبیه به آن‌چه «توازی روان‌شناختی» خوانده شده است. این بیان یا توصیف برخی از پدیده‌های خارجی است که در کنار پرسونای شر نشانده می‌شود. (پرسونا: به‌معنی شخصیت جعلی که در این‌جا مراد همان منِ شاعر است که در شعر به‌صورتی پوشیده مطرح می‌شود.) در بند دوم شعر بالا نمونهٔ گویایی از این تمهید به‌کار رفته است: برای پیوند میان سه پله وکلماتی که از صدای خش‌خش پاییزی به گوش می‌رسد توجیهی واقعاً منطقی وجود ندارد، با این‌همه به گونه‌ای قابل درک است که مردن خود آرزویی است. ص ۲۱

در قیاس آورید شعر «هم گریستم و هم توبه کردم» را که با نمونهٔ مشخص‌تری از همان تمهید آغاز می‌شود. فشار ندامت در فضای سنگین پیش از توفان احساس می‌شود:

هم گریستم، هم توبه کردم
آه... ای کاش آسمان‌ها می غریدند!
دل افسرده‌ام خشک بود
در خانهٔ غیرقابل زندگی‌ات.
رنجی که من می‌شناسم
قابل تحمل نیست

شرم در مسیر بازگشت...

چه نفرت‌انگیز است
داخل شدن به خانهٔ آن که دوست نمی‌داری
آن که آرام است و فروتن.
با زینت و آرایشم به سویش تعظیم خواهم کرد
گردنبندم جلنگ‌جلنگ خواهد کرد:
و او تنها خواهد پرسید: «زیبای من!
کجا برایم دعا می‌کردی؟» ص ۲۲

شرح جزئیات در شعر آخماتووا در بسیاری موارد به شرح جامه و زینت زنانه ــ در این مورد جلنگ‌جنگ مهره‌ها ــ اختصاص می‌یابد. قدرت عاطفی و احساسی شعر چندان هم از آن بیان عاطفی نیرومند در آغاز کار مایه نمی‌گیرد، بلکه ناشی از آن تظاهر پوچ و توخالی تصویر شده در پایان شعراست. این آخرین مصرع‌های شعر است که لحظهٔ مهم غنایی را به‌شکل پشیمانی پس از فریبکاری برقرار می کند. ص ۲۳

«من» غنایی در این سنخ شعرها بعدها حتی بیشتر فاصله می‌گیرد... به‌طور کلی تمایل فزاینده‌ای هست به این‌که پرسونای غنایی خود را از پرسونای شعر جدا نگه دارد؛ تقریباً انگار خو را در یک آینه مشاهده می‌کند یا خو د را به‌عنوان دوم شخص مورد خطاب قرار می‌دهد...این فاصله‌گذاری

مشخصه‌ای است که مانع از آن می‌شود که مضمون مشخصاً مسلط عشق تراژیک، طرد شدن و وانهادگی، کسل‌کننده یا بیش از حد احساساتی شود:

پای شمایل، قالی نخ‌نما
تاریک است اتاق سرد
و پیچک انبوه و سبز سیر،
درهم پیچیده، پنجرهٔ بزرگ را پوشیده است.

عطرخوشی می‌تراود از گل‌های سرخ
شمع در برابر شمایل جزجز می‌کند و پت‌پت می‌سوزد.
گنجه‌های ملافه
که دستان عاشق صنعتگر دهکده
به رنگ روشن رنگ کرده است.
و رد پنجره، پشت‌دری قلابدوزی سپید می‌درخشد...
نیم‌رخت ظریف و مصمم است
انگشتان بوسه خورده‌ات را به طنازی
زیر دستمالت پنهان می‌کنی.

و تپیدن برای قلبت هولناک است؛
چه تأسف و اشتیاقی اکنون در آن است...
و در گلابتون‌های مچاله‌ات پنهان است

بوی گهگاه حس شدهٔ دود تنباکو. صص ۲۴ و ۲۵

در این‌جا ردیفی از تصویرهای آشنا هست (خانه، محیط ـ داخل خانه که با پنجره سراسر پوشیده تکمیل می‌شود ـ به اضافهٔ جزئیات ملموس اثاث، لباس، و طرز آرایش). پس از آن چرخشی ناگهانی از پرسونای شعر خود را در آینه می‌نگرد. این فاصله‌گذاری غیرعادی بعدها چنان بسط می‌یابد که به جنبهٔ مهمی از شعر رشدیافتهٔ آخماتووا تبدیل می‌شود. ص ۲۵

پرسونایی که در یک شعر، موجود اندیشمند و پیچیدهٔ پطرزبورگی و خوکرده به دخمه‌های قلندرانه است، در شعر «ترانهٔ عامیانه» به زنی تبدیل می‌شود که زانو زده و علف هرز را در باغچهٔ سبزی وجین می‌کند و به دختری روستایی گوش می‌سپارد که درکنار پرچین برای عشق از دست رفته‌اش می‌گرید:

در طلوع آفتاب
از عشق می‌خوانم؛
زانو زده در باغ
خُرفه می‌چینم.

می‌کنم و پرت می‌کنم
شاید مرا ببخشند.
دختری پابرهنه را می‌بینم
گریان کنار چپر.

سخت است برایم زنگ شیون
برخاسته از صدای اندوه؛
سخت‌تر و سنگین‌تر بوی گرمِ
خُرفهٔ مرده است.

سنگی به جای نان
اجر من است.
تنها آسمان فراز سر من است
وصدای تو با من. صص ۲۸ و ۲۹

در سنت فرهنگ عامهٔ روسی، ترانهٔ عاشقانه ژانر زنانه است و موضوعش به‌طور تمونه عشق ناکامیاب است: عشق از دست رفته، وانهادگی فریب خوردگی. بنابرین تعجب‌آور نیست که آخماتووا این ژانر را به‌کار برده است... گاهی هم گونه‌های «استیلیزهٔ» (افراطی و کلیشه‌ای) این شکل را مانند شعر زیر به‌کار می‌گیرد:

از جشن سنت *آگرافینا*
دستمال تمشک مرا گرفته است.
او خاموش است و
چون داوود پادشاه
سرخوشی می‌کند.

در سلول یخزده‌اش دیوارها سفید
و هیچ‌کس با او حرف نمی‌زند.
باید بروم و بایستم بر درگاه
باید بگویم: دستمالم را به من پس بده. ص ۲۹

تفسیر این شعر وابسته است به جزئیات فرهنگ کهن روس، سنت فرهنگ عامهٔ روستایی، ارتودوکس و روسی، و راه و رسم زندگی پدرسالارانه... سنت *آگرافینا* گونهٔ روسی شدهٔ سنت *آگریپینا* است که جشنش پیش از روز یوحنای تعمیددهنده (ایوان کوپالو) یا چلهٔ تابستان است. ص ۳۰

ارجاع به شهر اسقف‌نشین شمالی و باستانی *نووگورود* اشاره به نژاد روس پیش از مسکوی شدن و مذهب ارتودوکس سختگیر و پرسشگر را دربر دارد: «در من قطره‌ای از خون نووگورود روان است / چون تکه‌ای یخ در شراب کف‌آلود.» ص ۳۰

با آن‌که این پرسوناها بسیار متفاوت هستند، موضوع شعرها ثابت می‌ماند: عشق تراژیک یک زن. شعرهای بسیار کمی شاید کم‌تر از ده درصد از کل شعرها، با این مضمون مسلط بی‌ارتباطند. این شعرها بیشتر با طبیعت خود شعر سروکار دارند، و پس از ۱۹۱٤ نیز که حوادث یکی پس از دیگری بر هم می‌انباشت، خود روسیه تبدیل به موضوع شعر گردید. محدودیت مضمون، چنان‌که منتقدان کمتر اندیش‌مند احساس کرده‌اند، یک شیفتگی

بیمارگونه و ناشی از ساده‌دلی نیست، بلکه مطلبی است مربوط به انتخاب آگاهانهٔ سبک. صص ۳۱ و ۳۲

آخماتووا می‌گوید: « چه عجیب است که زنان ــ که در زندگی واقعی نسبت به تمام افسونگری‌های عشق چندان قوی و چندان حساسند ــ به هنگام نوشتن دربارهٔ عشق، کل چیزی که می‌دانند عبارت است از عشقی عذاب‌آور، توأم با زیرکی بیمارگونه و ناامیدکننده». در بیان دوبارهٔ همین اندیشه در یک شعر دربارهٔ وضع خودش صریحاً می‌گوید:

هرگز میندیش که در هذیان
و به ستوه آمده از اشتیاق
شوربختی‌ات را بلند فریاد می‌زنم:
چون این است حرفهٔ من. ص ۳۲

شش جلد کتاب شعر چاپ‌شدهٔ او در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ نه‌تنها مواد مضمونی مشترکی دارند، بلکه انسجام سبکی قابل توجهی را نیز نشان می‌دهند...سخن گفتن از هرگونه تغییر مشخص در شعر او در این دوره دشوار است. هم‌چنان‌که منتقد شوروی *ای. دابین* به‌درستی اظهار داشته است: « آخماتووای مبتدی وجود ندارد.» او با نخستین کتابش، هم‌چون شاعری رشدیافته ظهور کرد.

این شش کتاب نخستین را فقط به این دلیل نمایندهٔ به‌اصطلاح «دورهٔ نخست» شاعری او می‌نامیم که در پی آن وقفهٔ بیش از سی ساله‌ای افتاد که انتشار شعر آخماتووا به دلایل سیاسی ممنوع بود. ص ۳۳

آخماتووا در دوران سکرآور پیش از جنگ در مخافل ادبی و روشنفکری مورد احترام بسیار بود و بسی زود به اوج موفقیت رسیده بود. ازدواجش با گومیلیف از هر بابت توفانی و پرهیجان بود. پسرشان لیف در ۱۹۱۲ به دنیا آمد. با آغاز جنگ ایام خوشی و آرامش به پایان رسید: آن زندگی شبانهٔ پایتخت با شعرخوانی‌ها و شادخواری‌هایش، آن احترام و اعتبار زندگی در حومهٔ شهر در *تسارسکوی سلو*، و آن روش زندگی پدرسالارانهٔ کهن در دل ملکی واقع در نواحی روستایی ایالت *تویری*... گومیلیف وارد سواره نظام ارتش شد... دوستان و شاعران محفل آخماتووا پراکنده شدند... گومیلیف از لندن به روسیه بازگشت و ازدواجشان از تأثیر جدایی در امان نماند؛ و آخماتووا و گومیلیف از هم جدا شدند. آخماتووا تنها و در تنگدستی زندگی می‌کرد...مدتی کارمند دفتری انستیتوی کشاورزی بود. یک بار او را در کانال اوبودنیی دیده بودند که از بستهٔ کمک غذایی که بین نویسندگان توزیع می‌شد، و بی توزیع آن احتمالا گرسنه می‌ماندند، شاه‌ماهی می‌فروخت. صص ۳۴ و ۳۵

گومیلیف در ۱۹۲۱ به‌عنوان ضد انقلاب محکوم و اعدام شد. آخماتووا پیش از آن از زندگی عمومی کناره گرفته بود، اما به‌خاطر طبقه‌اش و پیوند گذشته‌اش با مردی که دشمن مردم بود دچار دردسر و تحت مراقبت بود. پس از ۱۹۲۲ هیچ سردبیری جرأت نداشت آثار او را برای چاپ و نشر بپذیرد. اما او همانند بسیاری دیگر از نویسندگان آن دوره به نوشتن ادامه می‌داد منتها «برای کشوی میزش».

وضعیت آخماتووا روزبه‌روز دشوارتر می‌شد، اما تا ۱۹۳٤، یعنی آغاز وحشت استالینی، به‌هرحال وضعش قابل تحمل بود. پسرش لیف که تازه به سن قانونی رسیده بود به اتهاماتی ساختگی دستگیر شد...بازجویی‌ها و اعدام‌ها بود که در تصفیهٔ بزرگ (۱۹۳۵ ـ ۱۹۳۸) به اوج خود رسید. محاکمات نمایشی و تصفیهٔ «دشمنان مردم» آغاز شد. جمعیت اردوگاه‌های زندانیان به‌اندازه‌ای باور نکردنی رسید. یعنی از شش میلیون تن در سال ۱۹۳۷ به ده میلیون در سال‌های ۱۹٤۰ ـ ۱۹٤۲ افزایش یافت.

وحشت کور تنها به‌دلیل جنگ جهانی دوم و نیاز به متمرکز کردن تمامی کوشش‌های ملی در نبرد با ارتش‌های متجاوز به پایان رسید...حیثیت آخماتووا نیز اعاده شد و شعرهایی که با مضمون روسیه و جنگ می‌سرود توفیق زیادی به‌دست آورد. صص ۳۵ و ۳۶

پس از پایان جنگ، دورهٔ کاملی از آثار او در دست انتشار بود و سرانجام اعادهٔ حیثیتش قطعی به‌نظر می‌رسید. در ۱۹٤۰ مجموعه‌ای از شش کتاب متشر شده بود، اما انتشار آن نابهنگام بود. در نتیجه کمی پس از انتشار آن، کتابفروشی‌ها و فقسهٔ کتابخانه‌ها جمع‌آوری و نابود شد. ص ۳۶

جنگ در ۱۹٤٦ پایان یافت. کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست بر آن شد که زمان «توسعهٔ تازه ایدئولوژیک برای شکوفایی آیندهٔ شوروی فرا رسیده است» ــ مقصود این بود که آزادی نسبی ادبی سال‌های جنگ باید شدیداً محدود شود...دستگاه حزب با تمام قدرتش در برابر شعر کاملاً غیر سیاسی آخماتووا بسیج شد...از جملهٔ مضحک‌ترین اتهام‌ها این بود که «آنان جنگ

را به منزلهٔ رنج و مصیبت می‌نگریستند» [یعنی نه آن‌گونه که استالین به آن می‌نگریست، و آن را « مکتبی برای آزمایش توانایی مردم شوروی» می‌شناخت]. شعر زیر، که دربارهٔ محاصره و بمباران لنینگراد است، به‌خاطر «bezideinaya antinarodnost »اش بیش از همه مورد حمله قرار گرفت. این جملهٔ یادگاری ترجمه‌ناپذیر زبان خاص حزبی است، و معنی تحت‌اللفظی‌اش این است: «ضد مردمی و فاقد اندیشه»:

گودال‌ها در باغ حفر می‌شود
و چراغ‌ها فرومی‌میرند.
یتیمان پطرزبورگ
کودکان من!

نفس کشیدن دشوار است در زیرزمین؛
رنج فرو می‌رود در شقیقه‌ها؛
زیر بمباران شنیده می‌شود
صدای نازک کودکی... صص ۳۷ و ۳۸

آخماتووا از اتحادیهٔ نویسندگان اخراج شد، و بدین‌ترتیب نه‌تنها از امکان چاپ و نشر آثارش، بلکه از درآمد مالی و مزایای ضرور اجتماعی نیز محروم شد. دوباره به عزلت و زندگی پرمشقت گرایید و در سراسر سال‌های آخر دههٔ ۴۰ مورد آزار و اذیت «ارگان‌های» مختلف حزبی، آن‌طور که ادارات رسمی نامیده می‌شدند، قرار گرفت.

در ۱۹۴۹ پسرش که به‌عنوان پژوهشگری رسمی و شرق‌شناسی بی‌سروصدا زندگی می‌کرد، دوباره دستگیر شد و به پانزده سال تبعید و کار اجباری محکوم شد. ص ۳۸

پس از مرگ استالین و «آب شدن یخ‌ها» بار دیگر توانست شعرهای اولیه‌اش را به‌چاپ بسپارد. ص ۳۹

آخماتووا «آخرین گل سرخ» را دربارهٔ چنین دوره‌هایی از زندگی‌اش سرود. شاهزاده خانم *موروزووا* در این شعر یک زن اشرافی است که تزار او را به سبب داشتن عقایدی ضد عقاید پذیرفتهٔ رسمی و دفاع از آن‌ها به سیبری تبعید می‌کند:

ناگزیر بوده‌ام همراه با *موروزووا* تعظیم کنم
با دخترخواندهٔ هرود[۱] برقصم،
با درود برخاسته از هیزمِ سوزاندن *دیدو*[۲] به هوا روم
پس باز می‌توانم همراه با ژاندارک زنده‌زنده سوزانده شوم.
آه خدایا! می‌بینی چه خسته‌ام
از رستاخیز، از مردن، از زیستن.
همه‌چیز را ببر
تنها بگذار

---

[۱] منظور سالومه است.

[۲] Dido داستان اساطیری دیدو که عاشق آینیاس شد و چون آینیاس او را ترک کرد، دستور داد آتش بزرگی برپای درند تا همهٔ یادگارهای آینیاس در آن سوخته شود. چون آتش برپا شد، دیدو خود را با شمشیر آینیاس کشت و پا به درون شعله‌های آتش گذاشت و سوخت و مرد.

یک‌بار دیگر

طراوت این گل سرخِ تابان را احساس کنم. صص ۳۹ و ۴۰

با این‌همه روند اعادهٔ حیثیت از ۱۹۵۸ دوباره به‌طور جدی آغاز شد و کمی بعد برای نخستین‌بار از ۱۹۲۲ تا آن زمان، چاپ شایان تحسینی از شعر آخماتووا به‌نام «آخرین گل سرخ» منتشر شد. آخماتووا هرگز نتوانست به اعادهٔ حیثیت خود اطمینان یابد، اما این‌بار تا پایان عمرش دوام یافت...به‌یاد آوردن این امر دشوار است که از نیمهٔ دههٔ ۵۰ تا پایان آن، او تقریباً در غرب از یاد رفته بود. ص ۴۰

وقتی که اشعار منفردش در اتحاد شوروی و بیرون از آن به چاپ رسید، آشکار شد که آخماتووا نه‌تنها خلاقیت بلندمرتبه و استحکام سبکش را طی چند دهه سکوت اجباری حفظ کرده، بلکه به پیشرفت چشمگیری نیز در جهان‌بینی خود دست یافته است. تصویرها و مضامین اشعارش که زمانی بادقت به جهانی مأنوس با تجربهٔ شخصی خودش محدود بود، اکنون تا آن حد گسترش یافته بود که تمام جهان را در بر گیرد و از سنت فرهنگی اروپایی نیز هم‌چون سنت فرهنگی روسی عمیقاً ریشه گیرد. ص ۴۱

در حدود سال‌های ۱۹۳۹ ــ ۱۹٤۰ ناگهان خلاقیتش فوران شگفت‌انگیزی آغاز کرد. در این دوره همراه با شمار کثیر از اشعار کوتاه معمول، بخش اعظم دو شعر بلند روایی را نیز سرود. *رکوییم* را به‌اتمام رساند و «حکایت پطرزبورگ» را تصنیف کرد...او برای *رکوییم* شکل بدیعی طرح کرد که ترکیبی از شکل حماسی برای رویسهٔ گرفتار وحشت است، اما از

شعرهای کوتاه غنایی و قطعات ضمنی [پیشگفتارها، تقدیم‌نامه‌ها و مؤخره‌ها] تشکیل شده است...در عین این‌که سادگی و تناسب بیان این قطعه، آرامشی حماسی را در برابر تراژدی ارائه می‌دهد. شدت و شور لحظهٔ شعری از طریق کوشش غم‌انگیز اراده برای غلبه بر اندوهی هم‌مرز جنون، چندین برابر می‌شود:

و کلمهٔ سنگی فرود آمد
بر سینهٔ هنوز تپنده‌ام.
باکی نیست
به‌هر حال آماده بودم.
از پس این آزمایش نیز برمی‌آیم.

امروز کارهای زیادی دارم:
باید تمام خاطره‌ام را بکشم
باید روحم را سنگ کنم
باید دوباره زیستن را بیاموزم
وگرنه ... خش خش داغ تابستان
پشت پنجره‌ام به یک روز تعطیل می‌ماند.
این روز آفتابی و این خانهٔ خالی را
دیری‌ست دلم گواهی داده است.

لحن محاوره‌ای آرام و واژه‌های سادهٔ روزمره باوقار والای محتوا در تقابل است. تبدیل مجردات، عینیات، معنای خاصی که از تصویر پنجره به درون خانه داده شده است و سرانجام تصویر خانهٔ متروک، همه ــ به‌دلیل این‌که در بافت شعر واقع می‌شوند ــ تأثیری به مراتب بیش از آن‌چه به تنهایی دارند، می‌بخشند.

رکوییم بنا بر مقدمهٔ کوتاه منثورش، از تجربهٔ آخماتووا در صف‌های بلند زنانی نشأت گرفته است که پشت دیوار زندان‌های لنینگراد انتظار می‌کشیدند تا از عزیزان زندانی‌شان خبری به‌دست آورند. این زمانی بود که «تنها مردگان می‌توانستند لبخند بزنند، خشنود از آرامش خویش، و «لنینگراد هم‌چون دنبالهٔ زائدی به دور زندان‌هایش بال‌بال می‌زد».

پیکرهٔ اصلی اثر با شعری غنایی آغاز می‌شود، دربارهٔ محبوبی که در «دورهٔ وحشت» پاکسازی می‌شود...و باز روسیهٔ تاریخ، روسیهٔ مسکوی قرون وسطا ــ این بار با ارجاع به دیوارهای کرملین ــ در مصراع «سپیده‌دم تو را بردند» زنده می‌شود:

سپیده‌دم تو را بردند
دنبالت روان بودم، انگار به‌دنبال تابوتت
کودکان هق‌هق می‌گریستند در حجرهٔ تاریک
شمع در محراب، اشک می‌افشاند
سردی شمایل بر لبانت
عرق مرگ بر پیشانیت...از یاد نمی‌رود!

و من چون همسران *استرلتسی*
پای برج‌های کرملین ضجه می‌زنم.

استرلتسی پیاده نظامی بود در زمان پطرکبیر که در توطئه‌ای در کاخ سلطنتی بر او شورید. بسیاری از آنان را در میدان کرملین گردن زدند. بقیه را پای دیوارش و در حضور همسان و خویشاوندان‌شان به دار آویختند. صص ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴

تردید نفس‌گیر که مهر خود را بر بسیاری از شعرهای غنایی آغازین او نشانده است، در این شعر نیز هست...عنان اختیار از دست می‌رود، پرسونای غنایی شعر «هم‌چون همسران استرلتسی ضجه می‌زند.» ص ۴۵

اما آن‌چه در شعر آخماتووا باید انتظار داشت، بیشتر جلوگیری از احساس است تا رها کردن آن، یا دست‌کم بازگشت به نوعی تسلیم پس از لحظهٔ گسست و شکست است...زیرا پرسونای شعر از خویشتن رنجدیده‌اش جدا می‌شود. وزنی زنگدار همراه با محتوا طنین می‌اندازد و دیوانگی بال‌بال می‌زند:

دُن آرام به‌آرامی روان است
به خانه می‌آید ماه زرد
به درون می آید و کلاهش را شنگولانه کج نهاده
ماه زرد
سایه‌ای می‌بیند.

این زن بیمار است
این زن تنهاست.
شوهر در گور و پسر در زندان
برایم کمی دعا کن.

در قطعهٔ کوتاه غنایی بعد، «نه، این من نیستم» جدایی کامل می‌شود و پیش از آن‌که آهنگ‌های سکته‌دار وزن خود را کاملاً به تحلیل برند، شعر به نقطهٔ پایان می‌رسد:«...آن‌چه را اتفاق افتاد، بگذار پوشش سیاه بپوشاند / و بگذار چراغ‌ها را ببرند ... شب.»

ادامه شعر مخلوطی از تأثرات است: خاطره‌ای از روزهای شاد پیش از انقلاب در *تسارسکوی سلو* در تقابل با صفوف زنان مأیوس بیرون زندان‌ها در سرمای سخت زمستان، وحشت محض دوران، انسان‌های زمان، و غصهٔ شاعر برای پسرش و مردمش.

و تنها گل‌های غبارگرفته
و صدای زنجیر مجمر، و رد گام‌هایی که به هیچ‌کجا ره نمی‌برند.
صص ۴۶ و ۴۷

اثر فوق‌العادهٔ این قطعه و قطعات پیشین تا حد زیادی وابسته است به بازشناخت سبک اولیهٔ آخماتووا و طنزی که هم‌چون برآمدی از اختلاف میان خویشتن جوان و شخصیت اکنونش جان گرفته است...در این‌جا

آخماتووا فغان غنایی و خاص قطعات پیشین را به تصویر کلی مادر که برای پسر رنج می‌کشد تعمیم می‌دهد:

مریم مجدلیه به سینهٔ خود کوفت و به هق‌هق افتاد
حواری محبوب، سنگ شد
اما به آن‌جا که مادر خاموش ایستاده بود
هیچ‌کس جرأت نکرد بنگرد. ص ۴۷

در این‌جا شاعر نه تنها شاهد و وقایع‌نگار، بلکه سرانجام داور ایام می‌شود. دو مؤخره با ارجاع به رودخانه‌های بزرگ روسیه که نخستین مصراع‌های تقدیم‌نامه را باز می‌تابند، پایان می‌یابد: «در برابر این اندوه کوه‌ها سر خم می‌کنند / رودخانهٔ بزرگ از جریان بازمی‌ماند...» ص ۴۸

شعر اخیر ــ « شعر بدون قهرمان»(یک منظومه بلند) ــ که شاهکار آخماتووا است، ذهن او را تا زمان تکمیل در ۱۹۶۲، یعنی تا سه سال به آخر عمرش، تسخیر کرد. پیشگفتار شعر چنین آغاز می‌شود:

از سال ۱۹٤۰
چنان‌که از فراز برجی ، به هرچه می‌نگرم
انگار دوباره بدرود می‌گفتم
با آن‌چه مدت‌ها پیش بدرود گفته بودم،
انگار خود از خود عبور کرده بودم
و ناگهان زیر تاق‌های تاریک می‌گردم.

وقتی که شعر *بدون قهرمان* نخستین‌بار در دسترس خوانندگان قرار گرفت، دریافتش معماگونه و دشوار بود و با شعرهایی که خوانندگان از آخماتووا انتظار داشتند متفاوت بود...بسط مضمون و گسترش گنجینهٔ فرهنگی که منشأ تصویرهاست چندان زیاد است که نسبت دادن این اثر را به مؤلف دو اثر پیشین یعنی *دستهٔ سفید* (۱۹۱۷) و *بارهنگ* (۱۹۲۱) دشوار می‌کند. آخماتووا خود آشکارا این شعر را یک «شعر خصوصی» خوانده است که «فقط برای کسانی قابل فهم است که با اوضاع و احوال پطرزبورگ در آن دوران آشنا بودند». صص ۴۹ و ۵۰

زمینهٔ پرورش مضمون‌های مربوط به شعر و شاعران می‌تواند آشکارا بر سطح ظاهر نمایان شود، اما اغلب در دل رازپردازی ادبی یا «نقابه‌ای» لفظی [«صندوق اثر من یک کف سه گانه دارد»]پوشیده یا پنهان می‌شود. ص ۵۲

در یادداشت‌های دیگری یادآوری می‌شود که آن شنوندگان نخستین، جای شنوندگان اصلی را نمی‌گیرند که «به گذران زندگی خود در شعر ادامه می‌دهند». به‌راستی چیز عجیب دربارهٔ شعر این است که نسخه‌بدل‌ها ــ عبارت‌های ردشده، عبارت‌های نوشته شده اما در متن نیامده، عبارت‌های قطعاً مرتبط که البته هرگز قصد گنجاندشان در شعر نبوده ــ به یک معنا بخشی از شعرند. ظاهراً واضح است که آخماتووا احساس کرده است که این امر باید همین‌طور باشد و مسلم است که تفسیر شعر بدون آن‌ها تقریباً ناممکن می‌نماید. صص ۵۳ و ۵۴

«سومین وآخرین تقدیم‌نامه» به شخصی است که بسی دور از «حکایت پطرزبورگ» ۱۹۱۳ است. این شخص *سرآیزایا برلین* است که به سال ۱۹٤٦ مأمور خدمت در سفارت بریتانیا در روسیه بود و در فرصتی خطر کرد تا با آخماتووا در آپارتمانش در *فونتانکا* دیدار کند. ظاهراً آخماتووا به تأمین اعتبار و شهرت خود در «دنیای دیگر» (یعنی در غرب) نیازمند بود. پس به‌رغم خطر شدید دیدار خصوصی با غربی‌ها در سال‌های پس از جنگ که سرکوب استالینی رو به افزایش نهاده بود، با این دیدار موافقت کرد.

این مصاحبهٔ ادبی بی‌غرضانه، کابوس عواقبی را که تا سال‌ها بعد از آن دامنگیر شاعر بود جلو انداخت...روزنامه‌های لنینگراد که شعرهای آخماتووا را چاپ کرده بودند توبیخ شدند. خود شاعر بی‌رحمانه مورد حمله قرار گرفت. از اتحادیهٔ نویسندگان اخراج شد و باز از حق چاپ آثارش محروم شد. صص ۵۴ و ۵۵

مصراع‌های آغازین شعر «حکایت پطرزبورگ» مشخصاً از آخماتووا است ــ یکی از آن‌ها نقل قول مستقیمی است از شعرهایی که در سال‌های نخست سروده ــ اما خیلی زود روشن می‌شود که با نوع شعری بسیار متفاوت، یا شاید با نوع کاملاً متفاوتی از گنجینه‌ای فرهنگی سروکار داریم که تصویرها از آن نشأت می‌گیرند. گروه‌های محدود تصاویر پیشین به‌ناگهان گسترش می‌یابند تا تمام فرهنگ غربی را دربرگیرند. پرسونای شعر، که خود را «مؤلف» می‌نامد، با شبح ــ سایه‌های نقابدار که به خانه‌اش درمی‌آیند سخن می‌گوید:

و، انگار چیزی به‌یادم آمده است
نیم‌چرخی می‌زنم
و به‌آرامی می‌گویم:
«باید اشتباه کرده باشید: و نیز رؤسا
خانهٔ بعدی است...اما امروز
نقاب‌ها و شنل‌ها و چوب‌دستی‌ها و نشانه‌های افتخارتان را باید وانهید
همین‌جا در راهرو.
اکنون، دلم می‌خواهد برایتان جشنی برپا کنم
خوشگذرانان سال نو!»
این‌یک هم‌چون *فاوست*، آن‌یک چون *دون ژوان*،
داپرتوتو، یوحنای تعمیددهنده
آن که از همه دورتر ایستاده است: یک *گلان* شمالی،
یا *دوریان* قاتل
همه، مصراع‌هایی را که ازبر کرده‌اند
در گوش دیاناشان* نجوا می‌کنند.

* دیانا در اساطیر یونان الاههٔ شکار است.

صص ۵۶ و ۵۷

چه اختلاف قابل ملاحظه‌ای در لحن، واژگان، و مراجع اشارات به چشم می‌خورد...در این‌جای روایت چیزی شبیه به «توضیح صحنهٔ» مقدماتی پیش می‌آید و «نمایش» ادامه می‌یابد:

دیوارها پس نشستند برای (نقاب‌ها)؛
نور به ناگهان درخشش یافت و سوت‌ها به صدا درآمد
و سقف چون گنبدی قوس برداشت.
به من چه که مردم چه خواهند گفت...
بند جوراب *هملت* برای من چه اهمیتی دارد
گردباد رقص *سالومه* به من چه،
رد پای نقاب آهنین برای من چه اهمیتی دارد
من از آن‌ها آهنین‌ترم...
و حالا نوبت کیست که به‌وحشت افتد
کنار برود، عقب عقب برود، تسلیم شود
و برای گناهان باستان، طلب مغفرت کند؟
این کاملاً واضح است:
اگر نه به سوی من، پس به سوی کی (باید بیایند)؟
برایشان شامی تهیه نکرده‌ام؛
راهی که پیش گرفته‌ام به‌خاطر آنان نیست.
او دمش را زیر قبایش پنهان کرده است
چه لنگ است، و شیک!

ای کاش جرأت نکرده باشید شاهزادهٔ تاریکی را
به این‌جا بیاورید.
این نقاب، جمجمه است یا چهره
ــ این قیافهٔ زخمی کینه‌توز
که تنها «گویا*» می‌توانست آن را بکشد.
حیوان و شیطان هر کس ـ
در کنارش حتی خبیث‌ترین گناهکار
مظهر آمرزش است...

*گویا، نقاش اسپانیایی اوایل قرن نوزدهم.

صص ۵۸ و ۵۹

هنگامی که شعر *بدون قهرمان*، نخست به‌صورت قطعات کوچک و سپس به‌شکل قطعات روایی پیوندپذیر منتشر شد، خوانندگان آخماتووا از تغییر مسیر هنری و رشد و تکامل چشمگیر او و شعری که با آن‌چه از او انتظار داشتند بسیار متفاوت بود، به‌حیرت افتادند. با آن‌همه طولی نکشید که استحکام فوق‌العادهٔ سبک شعر او، باوجود تصاویر غیر منتظره و ابهام ارجاعاتش، مورد توجه قرار گرفت. تحقیقات ادبی از آن هنگام بر تشریح تصاویر با مفهوم متن و ردیابی و روشنگری ارجاعات آن متمرکز بوده است.

صص ۵۹ و ۶۰

این اثر ــ شعر بدون قهرمان ــ فقط یک شعر با شخصیت‌های حقیقی نیست. این شعر با برانگیختن افراد حقیقی دوران و به وسیلهٔ آن‌ها برانگیختن

افرادی از دنیای هنر، نه‌تنها دربارهٔ جامعهٔ آن زمان، بلکه دربارهٔ هنرمند آن جامعه نیز می‌تواند چیزی بگوید.

مؤلف خود را با لال‌بازان نقابدار مقایسه می‌کند و خود را «آهنین‌تر از آنان» و حتی آهنین‌تر از «مردی با نقاب آهنین» می‌یابد. او نه تنها تا پایان جشن سال نو ۱۹۴۰ جان سالم به‌در برده است، نه‌تنها قادر به احضار آن دلقک‌بازی جهنمی است، بلکه می‌تواند شخصیت‌ها را احضار کند و نیز درباره‌شان به قضاوت پردازد. «اکنون کیست که به‌وحشت افتد...و برای گناه دیرین، طلب مغفرت کند؟» صص ۶۱ و ۶۲

آنگاه در اندیشهٔ طبیعت زمان غرق می‌شود («هم‌چنان‌که آینده در گذشته آماده می‌شود / گذشته نیز در آینده به تحلیل می‌رود») و با عبارتی کوتاه می‌افزاید یک «میهمان از آینده»، نه یک روح بلکه آدمی زنده. این آدم زنده هیچ‌کس دیگر نیست جز سر *آیزایا برلین* که «سرمای لته»* را به وزش درنمی‌آورد / و در دستانش گرماست».

* در اساطیر یونان، رودخانه‌ای در هادس که رودخانهٔ فراموشی است.

صص ۶۲ و ۶۳

این امر پذیرفته است که هویت‌های خاص در شعر می‌توانند تغییریابند و از یکی به دیگری درآیند، و در واقعیتِ دائماً جابه‌جا شونده، جایگزین هم شوند... او «هم‌سخن ابدی ماه» است...او منتظر «شهرت و نقرس» نمی‌ماند تا با افتخارات رسمی بر کرسی‌ها مستقرش کنند؛ «پیروزی خود را از میان خلنگ‌رویان در بیابان می‌گذراند». ص ۶۳

او به‌عنوان «شاعر حقیقی» معصوم و بی‌تقصیر است: به‌طور کلی «گناه به شاعران نمی‌چسبد». «شاعر» باید به‌هر قیمتی در خدمت هنر خود باشد، باید «پای تابوت برقصد یا هلاک شود». [حقیقت این است که شعر *ماندلشتام* به‌دستگیری و تبعیدش به اردوگاه سیبری راه برد و در زمستان ۱۹۳۸ همان‌جا درگذشت.] ص ۶۴

بار دیگر تصویر لال‌بازن نقابدار از برابر مؤلف می‌گذرد، سپس باز شاعران، آنگاه دوباره شعر ــ و مؤلف سرانجام فصل را به‌پایان می‌برد: تنها به‌خاطر یک دقیقه آرامش / آرامش ابدی را از دست می‌دادم.» ص ۶۴

فصل سوم با خاطرات بازماندهٔ شاعران و پطرزبورگ سال ۱۹۱۳ آغاز می‌شود [«آن آخرین سال بود...» نقل قولی است از همکار آکمئیست آخماتووا، *میخائیل لوزینسکی*، و در پی آن نقل قولی از *ماندلشتام* می‌آید].

نفرین شدهٔ *تزاریتسا آودوتیا*
داستایفسکی‌وار و افسارگسیخته
شهر به درون مه فرو شد
.....
و در امتداد پشتهٔ افسانه‌ای رود
نه قرن بیستم تقویمی
که قرن بیستم واقعی نزدیک شد.
ص ۶۵

«سکوت» که خود را «وجدان» می‌نامد، و سرانجام حکایت تمام‌شده را لب پنجره جا می‌گذارد، و ناگهان پاورچین پاورچین دور می‌شود. حکایت تمام شده است ـ اما شعر کامل نیست. پیشگفتاری در پی می‌آید:

همه‌چیز مرتب است: شعر آن‌جا آرمیده
و، نوشته، خاموش می‌ماند.
اما اگر مضمونی به‌ناگهان قید و بند را درهم بریزد،
و با مشتش به پنجره بکوبد چی؟
ــ و از دوردست پاسخی به این دعوت هست
صدایی ترسناک ــ
خشمی، خروشی، ناله‌ای
و تصور دستان چلیپا شده؟
ص ۶۶

اشخاص تاریخی پشت نقاب فرسنگ‌شمار یا دیو، هر هویتی هم که داشته باشند، باز نمایندهٔ شاعر حقیقی هستند که شعرش تضمین جاودانگی است.

سومین قهرمان، که «فقط بیست سال زیست» البته شاعر نوخاسته و خودکشی کرده است.

شاعر کلی کنار شاعر دروغین که به قیافهٔ یک *کالیوسترو* (شیاد ایتالیایی که اکسیر جوانی می‌فروخت) است، قرار می گیرد:

کالیوستروی پیر نمایان می‌شود،
خود بازنده‌ترین شیطان است
که با من بر سر مردگان نمی‌گرید
نمی‌داند وجدان به چه معناست
و به چه درد می‌خورد. ص ۶۷

دلقک‌بازی جهنمی، گرداب‌وار، ناگهان به نقطهٔ پایان می‌رسد: « تنها آینه رؤیای آینه می‌بیند / سکوت، پاسدار سکوت است.»

مؤخره‌ای کوتاه نیز هست که در تابستان سال ۱۹۴۲ نوشه شده است، یعنی در ناامیدکننده‌ترین ایام جنگ که لنینگراد ویران شده است وآخماتووا خود به تاشکند انتقال یافته است. کابوس گذشته همراه با کابوس حال ظاهر می‌شود: «روسیه دست‌هایش را درهم پیچیده / و در برابرم به شرق می‌رود.» همانند پایان خود شعر، مؤخره هم پایان‌پذیر نیست: شعر در آخرین مصراع به آرامش نمی‌رسد. ص ۶۸

به‌راستی پطرزبورگ خود نماد آشکاری برای روسیهٔ پیش از انقلاب است و ارجاع به آشفتگی‌های وحشتناکی که انقلاب در پی داشت دقیقاً قابل فهم است. با این‌همه حتی با دانستن همهٔ این‌ها، فاصلهٔ زیادی با درک شعر احساس می‌کنیم و شکوه می‌کنیم که «باید سه مضمون را یک‌باره دریافت... نمی‌توان گفت کی عاشق کی است...یا قهرمان کیست». اگر شاعر افسر قهرمان «سوم» است، «قهرمان اصلی» را چگونه باید بازشناخت یا شاعر حقیقی را در این‌جا چه باید نامید؟ و از شاعر دروغین چه باید فهمید که «در برابرش خبیث‌ترین گناهکار مظهر آمرزش است»؟ این کنار هم نشاندن‌های مکرر چه پیامی با خود دارد؟

تا آن‌جا که این شعر وسیله‌ای برای طرح دیدگاهی اخلاقی ــ فلسفی است، تقابل شاعر واقعی و شاعر دروغین در آن اهمیت بسیار زیادی می‌یابد. توجه به این مسئله با اهمیت است که آکمئیست‌ها از همان روزهای نخست مدعی ارائهٔ یک موضع اخلاقی مخصوصاً نیرومند بودند. صص ۶۹ و ۷۰

نجات دادن، یاری کردن به همنوعان گرفتار بلا، یا دست‌کم دل سوزاندن بر آنان،ا ساساً دستور کتاب مقدس است. اما آن‌هایی که در دورهٔ سرکوب استالینی زیستند ــ دوره‌ای که حتی ناچیزترین پیشنهاد کمک یا جزئی‌ترین اظهار دلسوزی، در حکم به‌خطر انداختن سرنوشت خویش بود ــ معنای فراتری به آن افزودند. آخماتووا که در آن مدت طولانی، غالباً پریشان و مبتلا بود، و در عین حال، دیگران از او دوری می‌جستند، نه تنها با امتناع از مصالحهٔ تمامیت هنری خود بلکه تا حدی که می‌توانست با یاری به کسانی که وضع خوبی نداشتند، با تبعید و بدتر از آن مواجه شد. پس به هیچ‌وجه تعجب‌آور نیست اگر در شعر *بدون قهرمان* موضعی اخلاقی اختیار می‌کند و نه تنها با میزان مسئولیت شاعر در برابر هنرش، بلکه بر مبنای مسئولیت انسان در برابر انسان به قضاوت می‌نشیند.

آخماتووا در سراسر دههٔ آخر عمرش به کار بر روی شعر *بدون قهرمان* ادامه داد. با این‌همه به هیچ‌وجه این آخرین اثر بزرگ او نبود. باوجود بیماری و کهولت، یکسره تا پایان عمر می‌نوشت. در آغاز سال‌های دههٔ ۶۰ با یکی دیگر از فوران‌های شگفت‌انگیز نوآوری خلاق او روبه‌رو می شویم.

آخماتووا در سال ۱۹۶٤ هفتاد و پنج ساله بود. سرانجام کاملاً به او اعادهٔ حیثیت شده بود. بخش عمدهٔ آثار در اتحاد شوروی پذیرفته شده بود. دههٔ آخر عمرش آرام‌تر از هر زمانی بود که از پیش از جنگ جهانی اول گذرانده بود. در دسامبر ۱۹۶٤ اجازه یافت که برای دریافت جایزهٔ شعر *تائورمینا* به کاتانیا در ایتالیا سفر کند. از ایتالیا به انگلستان رفت تا در آکسفورد درجهٔ دکترای افتخاری بگیرد.

آخماتووا که در خارج محترم بود و در داخل ستایش می‌شد، به شهرت و افتخارش متکی نبود. نه‌تنها به بارآوری ادامه می‌داد، بلکه فرصتی یافته بود تا شاعران جوان و بااستعداد را یاری و تشویق کند ــ و حتی به‌هنگام ضرورت، شجاعانه به دفاع از آنان بپردازد. اگرچه به‌طور بیمارگونه‌ای نگرن بود که آزار و اذیتش هر زمان از سر گرفته شود، وقتی مقصود و هدفی در میان بود، در به‌خطر افکندن امنیت خویش تردید نمی‌کرد. در ۱۹۶٤ آشکارا به یاری جوزف برادسکی آمد. برادسکی در آن هنگام ناشناخته بود. شاعری بود که آثارش به چاپ نرسیده بود. اما آخماتووا استعدادش را بسیار می‌ستود. پس دربارهٔ شاعران جوانی چون برادسکی نوشت:

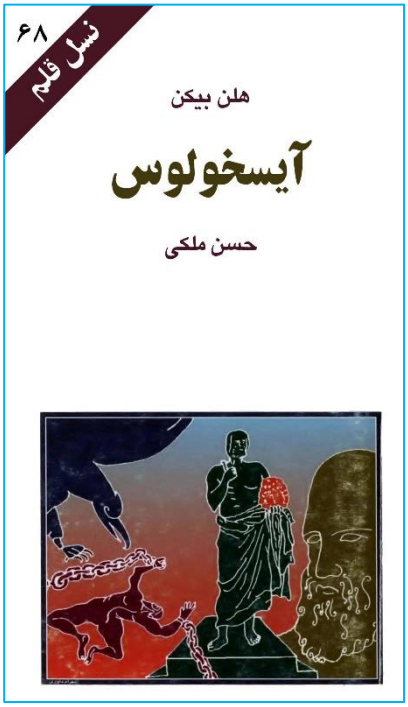
دیگر برای خود یا نسل خود نمی‌گویم
اما کاش ناگزیر نبودم که ببینم بر این زمین
داغ زرین شکست
فرود می‌آید بر پیشانی‌های هنوز چین‌ناخورده.
صص ۷۳ و ۷۴

این چارپاره که در نشریهٔ ادبی شوروی چاپ شد، درخواست مستقیم شگفت‌انگیزی بود برای آزادی هنری شاعران جوان و آخماتووا را به‌وضوح به‌مخاطره می‌افکند...هنگامی که جوزف برادسکی در یک «محاکمهٔ نمایشی» که یادآور دوران استالین بود، محکوم شد، آخماتووا بی‌درنگ برایش تقاضای آزادی نوشت و منتشر کرد. در آن زمان در اتحاد شوروی، این حرکت در حدی که از آخماتووا ساخته بود انسانیت و شجاعت عالی به‌حساب می‌آمد.

برای روس‌های هم‌نسل آخماتووا، این نوع شجاعت بالاترین فضیلت بود. دست یاری دراز کردن به سوی همکاری گرفتار یا نیازمند که ساده‌ترین فضیلت‌های مسیحی بود، برای نسل گرفتار تاریکی به‌معنای دعوت به انهدام خویش بود. برای ایشان، بزدلی ــ نه دست یاری درارز کردن به سوی همکار، نه نگرن سرنوشت او بودن ــ بزرگ‌ترین گناه بود: بحث اخلاقی شعر *بدون قهرمان* چنین است. شاعر حقیقی باید دست یاری به سوی همکارش دراز کند و به خاطرش سخن بگوید: شاعر بی‌گناه است، اما باید رنج بکشد.

بگذار چنین باشد، بی‌دژخیم و زندان
برای شاعر جایی بر این زمین نیست
بر ماست که جامهٔ تبری بپوشیم و
بگردیم با شمع و شیون.

در پاییز سال ۱۹۶۵ آخماتووا دچار حملهٔ قلبی شد و هرگز سلامت خود را به‌تمامی بازنیافت. در مارس ۱۹۶۶ درگذشت و بنا به آرزویش، با مراسم باستانی کلیسای ارتودکس به خاک سپرده شد. صص ۷۵ و ۷۶



یادداشت‌برداری از کتاب

آیسخولوس

(۵۲۵ ــ ٤٥٦ قبل از میلاد)

از مجموعه کتاب‌های «نسل قلم – ٦٨»

نوشته: هلن بیکن

ترجمه: حسن ملکی

انتشارات کهکشان، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۵

یادداشت‌برداری: فروردین ۱۳۹۲

آیسخولوس در جامعه‌ای به دنیا آمد که وجه مشخصهٔ تقریباً همهٔ مراسم و مناسک مهم عمومی و خصوصی آن ــ از تدفین‌ها، عروسی‌ها، بزرگ‌داشتهای پیروزی‌های نظامی و ورزشی گرفته تا شکرگزاری‌های پس از رهایی از محاصره یا طاعون یا قحطی، اعیاد مهم کشاورزی ــ نوعی اجرای هم‌نوایی بود؛ این هم‌نوایی‌ها بعضی بدیهه بودند، برخی ثابت و سنت ایام کهن، و برخی سفارشی بودند و به مناسبت خاصی تنظیم و تمرین می‌شدند. ص ۷

آن داستان‌هایی که ماده تراژدی را فراهم می‌آورند معمولاً بر عمل به معنایی تأکید دارند: کش‌مکش‌هایی که به انتخاب و نتایج ناگزیر آن انتخاب‌ها منجر می‌شوند...این ذرات تراژدی است که هیچ‌گاه فقط به تقدیر افراد نمی‌پردازد، بلکه به معانی تلویحی اعمال تک‌تک اشخاص داستان ــ و در بعد وسیع‌تر، همهٔ تماشاگران ــ نیز نظر دارد. ص ۳۳

تراژدی چون داستان حماسی دامنهٔ محدودتری را مد نظر می‌گیرد و چنان فشردگی و حدتی دارد که فقط با ایجاز، بازنمایی بی‌واسطه و موسیقی متحقق می‌شود. تراژدی نه همهٔ حادثه، بلکه فقط نقطهٔ بحرانی تصمیم‌گیری

را ایفا می‌کند که معمولاً برای همهٔ افراد روی صحنه پی‌آمدهای برگشت‌ناپذیری دارد، یعنی نقطه‌ای که اوج بسیاری از حوادث گذشته است؛ نقطهٔ عطفی که پس از آن همه‌چیز همیشه طوری دیگر خواهد بود. حماسه، این نقطه را فقط روایت می‌کند. جوهر تراژدی همان لحظهٔ وقوف تام بر برگشت‌ناپذیری است، که هیچ‌چیز را مفری از آن نیست، و همهٔ بازماندگان بر صحنه و بیرون صحنه، از جمله تماشاگران، از آن لحظه به بعد، زندگی را در سایهٔ آن خواهند زیست. صص ۳۳ و ۳۴

اهمیت حوادث تراژیک و علت اجرای آن‌ها به‌صورت هم‌نوایی، در معانی ضمنی‌یی نهفته است که نه‌فقط برای آن‌هایی که شخصیت‌های اصلی آن حوادث می‌انگاریم، بلکه برای همهٔ شرکت‌کنندگان در تراژدی دارد. تماشاگران، حتی خوانندگان دو هزار سال بعد نیز در تراژدی شرکت دارند. به‌همین سبب، تراژدی یونانی با فاجعه یا تصویر زودگذر اجسادی که بر صحنه پخش و پلا افتاده‌اند و از تراژدی‌های الیزابتی بدان خو گرفته‌ایم، پایان نمی‌گیرد. ایلیاد با پیروزی اخیلس و مرگ هکتور پایان نمی‌گیرد، بلکه دو کتاب دیگر نیز صرف تأمل و تفکر در پی‌آمدهای آن می‌گردد. ثلث یا ربع آخر هر تراژدی معمولاً به شکافتن مفهوم حوادث توسط هم‌نوایان و بازماندگان اختصاص می‌یابد. ص ۳۴

تراژدی بازآفرینی صرف نیست. یک جور جذب جان کردن است. هم خود رویداد و هم مفاهیم ضمنی آن باید بر صحنه و نیز توسط تماشاگر زندگی شود. این زندگی شدن، بخشی از آن حادثه است، کاملش می‌کند و

بدان اعتبار می‌بخشد و با آن‌که کوتاه و گذراست، باعث می‌شود که آن لحظهٔ تراژیک تا ابد از آنِ نوع بشر شود. ص ۳۴

در نگاه یونانیان به زندگی، این عنصر چنان اهمیتی داشت که در برهه‌ای از قرن پنجم تجسم عینی یافت و ایزدی با فرقهٔ خاص خود شد. تندیس آیینی این ایزد پشت سرش طاس است و جلوی پیشانی‌اش کاکلی بلند دیده می‌شود. وقتی به‌سرعت برق می‌آید و می‌رود، اگر فوراً کاکل‌اش را نچسبی، فرصت گرفتن‌اش تا همیشه از دست می‌رود. ص ۳۵

چیزی که باعث تأثیرگذاری تراژدی می‌شود صرف تقدیر افراد نیست، بلکه تمرکز معانی گذشته، حال و آینده در آن لحظه‌ای است که بر روی صحنه ایفا می‌شود. ص ۳۶

اسطوره و گروه هم‌نوایی مشخصهٔ بارز تراژدی یونان‌اند. این دو لازم و ملزوم یک‌دیگراند و هر دو نیز در درام‌های فردگرایانه‌تر قرن چهارم با هم از میان رفتند. ص ۳۷

گاه حادثه‌ای چنان اهمیتی می‌یافت که برای اجرای آن درخواست گروه هم‌نوایی می‌کردند؛ مثل «ایرانیان» آیسخولوس که تنها نمونهٔ موجود است که به حوادث جنگ ایرانیان می‌پردازد؛ جنگی که خود آیسخولوس در برخی صحنه‌های آن شرکت داشت. ص ۳۷

اجرای یک هم‌نوایی پاسخی است به حادثه‌ای که بر برداشت جامعه از آن حادثه و از رابطه‌اش با خدایان تأثیر می‌گذارد. چنین حادثه‌ای ناگزیر حادثه‌ای واقعی تلقی می‌شود نه رویدادی تخیلی. ص ۳۸

درک این نکته مهم است که در تراژدی، ایزدان و موجودات فانی، و ایزدان و ایزدان، تلویحاً یا صراحتاً بر هم اثر می‌گذارند؛ گاه برای این‌که نظمی کهن تقویت شود، گاه بدین منظور که روابطی تازه و شاید انواع تازه‌ای از آگاهی در جهان ایجاد شود. ص ۴۰

ترحم و ترس تراژدی تا حدودی ناشی از آن است که تراژدی نشان می‌دهد اقدام ایزدان به زدودن آلودگی و برقراری نجدد نظم حتمی است، حتی اگر به قیمت رنج انسان تمام شود. ترمیم این نظم چنان خصلت غیر شخصی‌یی داردکه قربانی شدن آدم‌ها در مقایسه با عظمت آن امری صرفاً فرعی به‌شمار می‌رود. بیش از همه آیسخولوس و تا حد زیادی سوفوکلس و ائوریپیدوس نیز قایل به این‌اند که بیشتر باید نگران آلودگی و تزکیه به‌معنای کاملاً خارجی آن بود تا گناه و توبه، و بیشتر باید به جامعه‌ای که شخص خاطی آلوده و مختل کرده پرداخت تا به روح فاسد خود وی. صص ۴۱ و ۴۲

وضعیت بشری ذاتاً تراژیک است، زیرا اکثر انتخاب‌ها ناگزیر بدون در اختیار داشتن آگاهی‌های لازم و در شرایطی صورت می‌گیرد که جلوی قوهٔ تشخیص را پرده‌ای از عشق و عاطفه گرفته است. انسان میرا در چنین حالت کورذهنی و توهمی از حد خویش پا فراتر می‌گذارد و باعث می‌شود که آلودگی پدید آید. ص ۴۵

تأثیر خارق‌العادهٔ تراژدی‌ها تا حدودی ناشی از پرباری آن‌هاست، یعنی تراکم این‌همه مسئله در لحظهٔ بحرانی، و این واقعیتی است که ارسطو در

همان زمان دریافته بود، زیرا تراژدی را به‌خاطر خصلت متراکم‌اش می‌ستود، یعنی به‌خاطر این‌که می‌تواند در لحظه‌ای کوچک تأثیر خود را بگذارد. (فن شعر) ص ۴۸

سبک، یکی دیگر از وجوه عظمت آیسخولوس است. در مقایسه با همهٔ درام‌نویسان، او بیشترین تأثیر را بر زبان فخیم و تمهیدات سبکی شعر حماسی گذاشته است. آن‌همه وصفیات و اطناب‌های زیبا،آن گفتارهای روایی توصیفیِ طولانی، و آن تمهید حماسی دل‌پسند ـ یعنی آن سیاههٔ نام آدم‌ها، مکان‌ها، و اشیاء که به‌عنوان تمهید ساختاری گرد می‌آورد تا بر وزن و ابهت اثر افزوده شود و اطلاعاتی را که برای داستان اهمیت دارند، به خواننده منتقل کند. یک‌جور سنگینی و وقار، دوردستی و رسمیت نیز در آثار او هست که معلول مجموعهٔ واژگانی اوست که بخش عظیمی از آن تشکیل شده است از: کلماتی که کاربرد روزمرده ندارند، واژگان ادبی، کلماتی با شکل‌های غریب و کهن که از شاعران پیشین وام گرفته است، شمار زیادی ترکیب‌های مغلق ــ که برخی گویا از ابداعات خود او هستند ــ و کلمات زیادی که یا خود ابداع کرده است یا چندان کم‌یاب‌اند که در هیچ‌یک از متون باقی‌مانده دیده نشده‌اند. صص ۵۴ و ۵۵

آیسخولوس حتی بیش از شاعران دیگر، در اشعار خود طوری به چیزها تجسم مادی می‌بخشد که اَعراض فیزیکی کلمات، مظاهر واقعیتی می‌شوند که آن کلمات بدان دلالت دارند و زبان صورت شیئی مادی به‌خود می‌گیرد. ص ۵۸

بازی با کلمات، به‌ویژه بازی با اسامی ــ که گواهان یا پیش‌گویان سرنوشت و هویت‌اند ــ یکی از دیگر از شیوه‌های آیسخولوس برای تجسم مادی زبان است. ص ۵۸

دختران سرود پرحزنی سرمی‌دهند که در آن زمین و تمامی مخلوقات آن به حال نیک‌مردی که آتش را از آسمان به زمین آورد...غصه می‌خورند. سرود آنان یادآور مراحل طفولیت تمدن است، یعنی زمانی که بشریت تازه از شرایط حیوانی خویش بیرون آمده بود. ص ۱۰۹

آتش نماد تمام‌شمول همهٔ نیروهایی است که در نمایشنامه[تراژدیک]، چه از نظر جسمی چه از نظر روانی، بر یک‌دیگر تأثیر متقابل می‌گذارند: هم نیروی نابودگر و آن شهوت و خشمی که در قالب جنون باعث آشفتگی روحی، و در قالب فاجعه‌ای جهانی باعث آشفتگی مادی می‌شود؛ و هم نیروی شفادهنده و زایانندهٔ قوهٔ ادراکه و لطف که خود هم باعث تولد آگاهی و هنرها و صنایع تمدن می‌شود، و بشریت به کمک همین‌ها از درد بی‌درمان سبعیت می‌رهد و هم باعث تولد ایزد شفابخش می‌شود. ص ۱۱۶

سیاح جهان تاریکی‌ها با مقابله با غایت وحشت، دامنهٔ قلمرو آگاهی را گسترش می‌بخشد. ص ۱۴۷

جد و جهد برای خلاصی از آلودگی، خود، آلودگی جدیدی را باعث شده است. معضل آیینی هم‌چنان حل نشده مانده است. ص ۱۴۸

هرچه در دنیای شعر، سیر و گردش داشته باشیم و در گذرگاه‌های تودرتوی آن مکث و تأمل کنیم، می‌بینیم که تحول شعر و قالب‌های آن درست مثل مراحل زندگیِ یک وجود انسانی هستند.

«غزل» که محبوب‌ترین و سرآمد قالب‌های شعر فارسی‌ست از سبک خراسانی[قرن چهارم تا ششم]، سبک عراقی[قرن ششم تا اواخر نهم]، سبک اصفهان یا هندی[قرن نهم تا یازدهم] و سبک بازگشت[در آستانه‌ی مشروطیت تا نوآوری نیمایوشیج] تا غزل‌های نو پسانیمایی در دو سه دهه‌ی اخیر، یک زندگی متحول و شورانگیز و نوشونده، پابه‌پای تحولات تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در ایران داشته است.

هماهنگ بودن عناصر و مواد غزل نو پسانیمایی با «بوطیقای شعریِ نیمایوشیج»، تحول جدید غزل عاشقانه ـ اجتماعیِ فارسی و ظرفیت نامتناهی و تاریخیِ آن در پیوند با عواطف انسان و پاسخ‌گوی نیاز به نجوای عاشقانه‌اش است.

مقاله‌ی بلند «ریشه‌یابی بوطیقای نیمایوشیج در غزل‌های نو سیمین بهبهانی»، نگرشی آموزنده، روشنگر و موفق در بیان نشانی‌های این ارتباط است.

س.ع.

یادداشت از مقاله بلند:

ریشه‌یابی بوطیقای نیمایوشیج
در غزل‌های نو سیمین بهبهانی

نوشته:

مهدی رستمی، دکتر مریم شعبانزاده، دکتر محمود حسن‌آبادی

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان

سال چهاردهم، شماره ۲۶، بهار و تابستان ۱۳۹۵

یادداشت‌برداری ــ اردیبهشت ۱۳۹۹

چکیده

غزل نو، نوعی جدید از غزل با نگاهی تازه و زبانی امروزی است که پس از فراگیر شدن شعر نو در جامعه پدید آمده است. سیمین بهبهانی با آثاری چون «خطی ز سرعت و از آتش»، «دشت ارژن»، «یک دریچه آزادی» و «یکی مثلاً این که» خود را به‌عنوان یکی از پیشگامان کوشای این فرم شعری معرفی کرده است.

بهبهانی در طرز دید و طرز کار تازه که دو پایه‌ی اساسی بوطیقای نیماست، از وی متأثر است. او در طرز دید به فردیت شاعرانه، عینیت‌گرایی، جامعه‌مداری و در طرز کار به زبان جدید، بیان طبیعی، الگوی وصفی ــ روایی و هارمونی در جهت پویش غزل، دل بسته است. ص ۱

از مقدمه

غزل در جایی که به مشروطه و سپس به نیما ختم می‌شد از هم‌پایی با جامعه واماند. به‌گونه‌ای که تنها در محافل ادبی و نزد اهل فن خریدار داشت.

نیمایوشیج: «لازمه‌ی غزل‌سرایی این است که موضوع عاشقانه‌ی خود را گم نکند اما یک‌چیز را گوینده‌ی غزل می‌بازد اگر تمام عمرش غزل‌سرایی بیش نباشد و آن، همه‌ی دنیاست و همه‌ی طبیعت.» ص ۱

بیان مسأله

نوآوری‌های سیمین بهبهانی در نوع غزل، به‌اندازه‌ای بوده است که عنوان «نیمای غزل» را به او داده‌اند. آیا می‌توان عناصری را که نیما در بوطیقای خویش برای نو شدن شعر مشخص کرده است، در غزل نو سیمین بازیافت؟ ص ۲

غزل نو غزلی است که زبان و اندیشه و خیال نو دارد و گاه وزن و آهنگ نو نیز. این فرم شعری حاصل برخورد شعر سنتی با شعر نو بوده است. غزل نو شعر نویی است که در قالب غزل سروده می‌شود و در آن امکانات شعر نو چه از نظر زبان و چه از نظر مضمون، کاملاً اعمال گشته است. ص ۳

گوینده‌ی اولین غزل نو فروغ فرخزاد است. غزل او با مطلع:

چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی

سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی. ص ۳

بهبهانی به انعطاف هنری غزل در پذیرش نوآوری باورمند است: «در این شکل هندسی با وزن متحول می‌توان همه‌ی ضوابط شعر امروز را به‌کار گرفت.» ص ۴

بوطیقای نیما

بوطیقا(Poetics) یعنی فهمی از تمهیدات، قراردادها و راهبردهای ویژه‌ی ادبیات از وسائطی که آثار ادبی از مدد آن‌ها تأثیرات ویژه‌ی خود را خلق می‌کنند. هدف بوطیقا شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثر می‌باشند. ص ۴

نیما شعر را محصول نبوغ و تمهیدات می‌داند که می‌توان شعر را تشریح کرد و «وسایل» آن را مشخص نمود و به دیگران آموخت. وی عیار سنجش خود را چنین می‌گوید: «من در شناختن هر شعر این فکر را می‌کنم: چه مشاهده کرده؟ و چطور بیان می‌کند؟» ص ۴

طرز دید

از نظر نیما نو دیدن و نو شدن یعنی نو شدن روابط شاعر با پیرامونش. وی اساساً شعر را گونه‌ای دید و مشاهده تعریف می‌کند: «شعر در درجه‌ی اعلای خود *مشاهده‌ای* است که افراد معین و انگشت‌شمار دارند.»

کیفیت تجدد یک شاعر به‌میزان تازگی طرز نگاه او بستگی دارد. شاعری که به‌طرز دید تازه رسیده باشد، آثارش در زمره‌ی شعر نو به‌شمار می‌رود ولو در قالب کلاسیک سروده باشد و برعکس، شاعری که طرز

دیدی تقلیدی دارد، هم‌چنان سنتی است هرچند در فرم‌های نوین شعر بگوید. صص ۴ و ۵

فردیت شاعرانه

شاعران اصیل تجربه‌های زیست‌شده را منشأ سرایش قرار می‌دهند. فردیت شاعرانه یعنی تکیه و تمرکز شاعر بر تجارب و تأملات فردی. از نظر نیما شاعر باید خودش باشد: «خودتان باشید در شعرتان ولو بدترین مردم. چون خودتان هستید، شعر شما با شما زنده است.» حضور شاعر در شعر باید به گونه‌ای باشد که نتوان میان او و شعرش فاصله‌ای دید. ص ۵

شاعران مقلد از هویت منفرد هنری محرومند، زیرا در نهایت می‌توانند نمونه‌ای تکراری و غیر اصیل از شاعری دیگر باشند. «آن‌ها تکان نخورده‌اند. به این جهت هیچ‌کس را هم تکان نمی‌دهند». نیمایوشیج ص ۵

بهبهانی در غزل‌های نو، درک شاعرانه‌ی خود را از جهان با مخاطب در میان می‌گذارد. می‌توان به درک او از پدیداری به‌نام «خانه» اشاره کرد. در نگاه او «خانه» حصاری است پیازین‌وار همراه با سکوتی سربی و کشنده:

کدام ابر زهرآگین دوباره چتر خود وا کرد
سکوت خانه سربی شد دلم هوای صحرا کرد
که می‌زند درِ سرا؟ که قلب تازه‌سال من
ز سینه می‌دود به در مگر تویی مگر تویی؟

اما درنهایت، خانه مزار شاعر می‌شود:

ای کنیزک مطبخ‌زاد! خواجه را به سلامی شاد

این خرابه‌ی دودآباد خود مزار تو خواهد شد.

«شب» از پدیدارهای نامبارک جهان شعری بهبهانی است:

شب مانده است و با شب، تاریکی‌ای فشرده.

یا

برکه‌ی شب بی‌جنبش، نقره گذر ماهی.

یا

وقتی که پنجه تاریکی چید آن گلابی روشن را

بیرون ز حوصله حس کردم، شب، این کویر سترون را.

ص ۶

عینیت‌گرایی

عینیت در گزاره‌های علمی دست‌کم سه معنا دارد: مطابقت با واقع. امکان داوری همگانی. فارغ از ارزش‌ها، پیش‌فرض‌ها و باورهای فردی. ص ۷

مسائل عینی باید وارد شعر شود که هم‌عصران شاعر بتوانند به‌آسانی با شعر ارتباط برقرار کنند: «شعر باید تصویرات مختلفه‌ی زندگی عصری و تألمات عمومی باشد؛ وقتی فلان برزگر آن را به‌دست می‌گیرد خودش را و

زمینش را و عیال و اطفال گرسنه‌اش را در آن ببیند و بخواند و بفهمد.» نیمایوشیج ص ۷

عینی‌گرایی با جزئی‌نگری همراه است. بهبهانی به توصیف جزئیِ پدیده‌های عینی می‌اندیشد: «من هیچ‌گاه کلی‌گویی نمی‌کنم. من به جزئیاتی که در زیر آسمان و آفتاب و در طول زمان پدید می‌آید و آن چهره‌های دائمی و آشنا را دگرگون می‌کند توجه دارم. همین جزئیات است که امروز را با هزار سال پیش متفاوت می‌کند و به هنر شکل تازه می‌بخشد.» ص ۷

جامعه‌مداری

نیما دلایل تاریخی و اجتماعی را در شکل‌گیری شعر مؤثر می‌داند. شاعران مطرح کلاسیک چیزی بیرون از زمان خودشان نگفته‌اند. خمیرمایه‌ی شاعری، «رنجور بودن» و در مرتبه‌ی کمال خود، «فهم کردن رنج دیگران» است. «برای شعر و شاعری چه لازم است؟ مایه‌ای از درد دیگران. پس از آن جان کندن در راه تکنیک». نیمایوشیج ص ۸

بهبهانی در فرم غزل، از دردها و مشکلات جامعه سخن می‌گوید، آن‌گونه که ماهیت غالب غزل‌های نو او را «تلفیق مضامین اجتماعی با عاشقانه» تشکیل می‌دهد. در غزل‌های نو او «درد کسی است که از خود فراتر رفته، به مردم رسیده است». صص ۷ و ۸

یکی از موضوعات غزل نو بهبهانی پرداختن به جایگاه زن در جامعه است...نگاه زن‌محورانه‌ی وی دو شخصیت «کولی» و «زهره» را می‌آفریند. ص ۸

زبان جدید

زبان، ابزار ابراز نگرش است. پس بیان طرز دید تازه، کلمات تازه را می‌طلبد. «هر بیننده در تن خود زندگی می‌کند. هم‌چنین هر بیننده در دید و رؤیای خود کلماتی می‌خواهد.» ص ۱۰

بهبهانی در غزل نو، دایره‌ی واژگانش را وسیع‌تر می‌کند. او بدون نگرانی از به‌هم ریختن متانت غزل، واژه‌ی «شلوار» و عبارت محاوره‌ای «مردی که یک پا ندارد» را می‌آورد. بهبهانی عناصر جدیدی را به کار می‌برد که محصول طرز دید تازه اوست. مثلاً بن‌مایه‌های یکی از غزل‌هایش خاطرات ایام عید است با عناصر بی‌سابقه:

عید پول زرد و عروسک، عید کفش برقی و دامن
عید ترک مشق و دبستان، عید شاد کودکی من
عید سینمای سعادت، داستان شرلی کوچک
من روانه در پی مادر، پیش چشم نازی و لادن
صص ۱۰و ۱۱

بیان طبیعی

بیان طبیعی یا دکلماسیون یعنی: خطابه و سخنی که لحن طبیعی ولی پراحساس و آهنگ‌دار داشته باشد. ص ۱۱

نیما: «شعر امروز، شعری است که باید به‌حالت طبیعی بیان، نزدیکی گرفته باشد. من می‌خواهم شعر دکلامه شود. موزیک آن نه موزیک عروضی، بلکه با پیوستگی به عروض موزیک طبیعی باشد.» ص ۱۲

بهبهانی برای بخشیدن بیان طبیعی به غزل، به کشف اوزان تازه به‌صورت طبیعی روی می‌آورد...معمولاً شروع‌های طبیعی غزل‌های نو او پاره‌ای از گفتار عادی و به‌صورت کاملاً طبیعی است:

چه سکوت سرد سیاهی، چه سکوت سرد سیاهی
نه فراغ ریزش اشکی، نه فروغ شعله آهی

یا

صبح است و آسمان ابریِ یکشنبه هفتم بهمن
چون عطر پونه با برگش، یادت عزیز من با من

یا

همیشه همین‌طور است کمی به سحر مانده
که دلهره می‌ریزد در این دل درمانده.

ص ۱۲

هارمونی

هارمونی(harmony) یعنی هماهنگی و انسجام. براهنی: «به‌هم چسبیدن قسمت‌های مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد و یافتن شکلی متحد و یکسان.» «هیچ فردی نتیجه‌ی خودش نیست، بلکه نتیجه‌ی خودش با دیگران است.» شعر نیز محصول ارتباط اجزای آن با یکدیگر است. این ارتباط، هارمونی نام دارد. ص ۱۳

بهبهانی حفظ وحدت موضوع را بر خود ملزم می‌داند: «من شخصاً در بیشتر موارد وحدت موضوع را رعایت کرده‌ام». در غزل زیر ارتباط اندام‌وار ابیات با یکدیگر هویداست:

چراغ را خاموش کردم کتاب را ناخوانده بستم
پتو چه سنگین و چه زبر است چقدر امشب خسته هستم
جوانی و آن بی‌خیالی، کجاست با آن خواب شیرین
مزاج بی‌افیون ملنگم، طبیعت بی‌باده مستم
صص ۱۳ و ۱۴

الگوی وصفی ـ روایی

نیما: «عمده این است که آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست به شعر بدهیم.» نیما بر این باور است که «عشق خام» ماده‌ی غزل

است: «اگر عشق، خام نباشد شاعر به غزل اکتفا نکرده به داستان‌سرایی می‌افتد و به کارهای دیگر.»

نیما برای پرداختن به روائیات اجتماعی فرم غزل را کارآمد نمی‌داند و شعر نو را جایگزین غزل می‌سازد. بهبهانی برخلاف نیما نیازی به تغییر در قالب غزل نمی‌بیند و تنها در اوزان عروضی نوآوری می‌کند. روایت در شعر بهبهانی به دو گونه خود را نشان می‌دهد: ۱ـ بیان یک حادثه. ۲ـ بیان یک گفت‌وگو.

نتیجه

گویندگان غزل نو از جمله بهبهانی نشان دادند که غزل نیز می‌تواند نو و پویا باشد. اگر غزل عصر نیما را تز بدانیم و شعر نیمایی را آنتی‌تز، آنگاه می‌شود غزل نو را سنتز برشمرد.

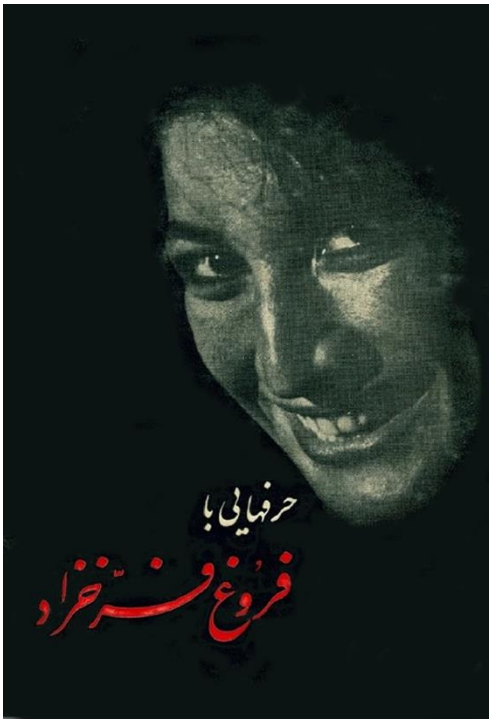
سیمین بهبهانی با کارهای متعددش نشان داده است که می‌توان بسیاری از اصول بوطیقای نیما را در غزل به‌کار بست. طبق اصل فردیت شاعرانه، در غزل‌های نو بهبهانی بین خودش و شعرش فاصله‌ای نیست. پدیده‌های عینی در غزل وی نمود پررنگی دارد. همان‌گونه که نیما الگوی وصفی ـ روایی را برای شعر نو مطرح می‌سازد، بهبهانی نمونه‌های کاملی از غزل‌های روایی و نمایشی را در دفاتر شعری خود انتشار می‌دهد. ص ۱۶

شعر فروغ از کجا آمده است؟ این‌همه نشانی از اصالت و ابتذال، از رنج نافهمیدنی و حس‌نشدنیِ زنان، از نابرابری جنسیتی و اقتصادی، از روان ناآرام اجتماعی و از شاخ‌وبرگ‌های رنگارنگ عشق در شعر فروغ، از کجاها آمده‌اند؟

حرف مشترک همه‌ی ناقدان شعر فروغ این است که شعر او، برگردان واقعیت‌های ملموس زندگی همراه با روان‌شناسی آدمی‌ست. فروغ بیش از هر شاعری دیگر، سیاه‌فامیِ زندگی و سپیده‌دمانیِ آن را در آینه‌ی شعر، نشانی می‌دهد. اما این نشانی‌ها پشت پرده‌یی و ردی از نشانه‌های پیدایش شعر فروغ را هم دارند. پشت پرده‌ی هر شعری، اندیشه‌ی شاعر و خاستگاه شعر اوست. همان‌جا که کلنجارها روی می‌دهند؛ کلنجارها میان زبان، واژه، تصویر، آرایه، تخیل با جامعه، آدمیان، رنج، عشق، یأس، امید، گذشته، حال و آینده. تفاوت شاعران و شعرها در دغدغه‌ها و کلنجارهاست.

در یادداشت‌برداری از این گفت‌وگوها، چکیده‌ی پشت پرده‌ی تولد شعرهای فروغ، نوع رابطه‌ی او با واژه‌ها، با شعر خودش و دیگران و روان‌شناسی انسانی و اجتماعی او را ــ که پشتوانه‌ی شعرش هستند ــ می‌شنویم و می‌خوانیم...

س.ع.



یادداشت‌برداری از کتاب:

حرف‌هایی با فروغ فرخزاد

(مصاحبه‌های حسن هنرمندی، ایرج گرگین، م. آزاد و...با فروغ)

انتشارات خاوران، پاریس، چاپ اول، مهر ۱۳۶۸

یادداشت‌برداری ــ اسفند ۱۴۰۲

گفت‌وگو با حسن هنرمندی، رادیو تهران، ۱۳۴۱

هنرمندی: درباره‌ی طرز کار، روش و فوت و فن کار شاعری خودتان بگویید.

فروغ: من در شعرم بیشتر از هرچیز، سعی می‌کنم از «زبان» استفاده کنم، چون من این نقص را در زبان شعری خودمان احساس می‌کنم، نقصی که کمبود کلمات گوناگون است. شعر ما مقداری سنت به‌دنبال دارد، کلماتی دارد که مرتب در شعر دنبال می‌شود...زندگی ما عوض شده و حس‌های تازه‌ای به ما می‌دهد و ما به‌خاطر بیان این حس‌ها احتیاج به کلمات تازه داریم که چون در شعر نبوده‌اند در شعر آوردن‌شان مشکل است. من سعی می‌کنم این کلمات را وارد شعر کنم. اگر قرار باشد شعر جاندار و زنده‌ای باشد، باید از این کلمات استفاده کند. ص ۶

هنرمندی: نظرتان راجع به شعر و رابطه‌اش با زندگی چیست؟

فروغ: شعر جزئی از زندگی‌ست و هرگز نمی‌تواند جدا از نفوذ تأثراتی باشد که زندگی به آدم می‌دهد. شعر اگر به محیط و شرایطی که در آن رشد

می‌کند بی‌اعتنا بماند هرگز نمی‌تواند شعر باشد. متأسفانه شعر از زندگی واقعی دور افتاده است؛ از مشخصات واقعی زمان و مکان خودش. البته عللی دارد:

یکی کوه ادبیات کلاسیک پشت سرمان است. یکی ترس از باز کردن راه‌های تازه و به‌کارگیری مصالح تازه در شعر. یکی مسئله‌ی وزن است. ص ۸

هنرمندی: درباره‌ی قالب و مضمون در شعر بفرمایید.

فروغ: من با طرز فکری که دارم، به مضمون بیشتر اهمیت می‌دهم. مضمون است که قالب را به‌وجود می‌آورد. من معتقدم که شعر عبارت است از یک حرف یا حس، البته نه سطحی، یک حس تجربه‌شده و عمیق.

یکی از عیب‌های بزرگ شعر امروز ما بی‌هدف بودن شاعر است. از یک مقدار ایماژ و یک مقدار تصویر زیبا استفاده می‌شود، بدون این‌که هدفی و حرفی و دردی در کار باشد. اما یک شعر خوب، مثل شعر نیما است. نیما شاعری بود که در شعرش فضا داشت. یک دنیای فکری و حسی داشت و تمام زندگی‌اش را وقف شعرش کرد. صص ۹ و ۱۰ و ۱۱

گفت‌وگو با ایرج گرگین، رادیو تهران، ۱۳۴۳

گرگین: شعر امروز باید صاحب چه خصوصیاتی باشد؟

فروغ: تشکر می‌کنم که گفتید «شعر امروز» و نگفتید «شعر نو». شعر، نو و کهنه ندارد. آن‌چه شعر امروز را از شعر دیروز جدا می‌کند، جدایی میان فرم‌های مادی و معنوی زندگی امروز با دیروز است.

من فکر می‌کنم کار هنری یک‌جور ساختن مجدد زندگی‌ست. جریانی‌ست که مرتب در حال شکل عوض کردن و رشد و توسعه است. دنیای ما هیچ ارتباطی با دنیای سعدی و حافظ ندارد. فاصله‌ها مطرحند. عوامل تازه‌ای محیط فکری و روحی این زندگی را می‌سازند. طرز تلقی یک آدم امروزی با آدم بیست سال پیش عوض شده و تلقی از مفاهیم مثلاً مذهب، اخلاق، عشق، شرافت، شجاعت و قهرمانی مختلف است.

فکرش را بکنید وقتی لیلی‌های دوره‌ی ما توی ماشین کورسی سوار می‌شوند و با سرعت ۱۲۰ می‌رانند و پلیس مرتباً جریمه‌شان می‌کند، آن‌وقت چنان مجنون‌هایی به‌درد این لیلی‌ها نمی‌خورند؛ در حالی که این مجنون‌ها

هنوز که هنوز است زیر همان درخت بید نشسته‌اند و دارند با کلاغ‌ها و آهوها درد دل می‌کنند.

شعر امروز ما یک شعری باید باشد که خصوصیات این دوره را داشته باشد. سازنده‌ی این شعر باید به حدی از تجربه و هوشیاری برسد که به محتوای شعرش ارزشی بدهد که بتواند در حد کارهایی که توی دنیا عرضه می‌شود، خودش را جا بدهد. صص ۱۳ و ۱۴ و ۱۵

گرگین: نکات ضعف و مثبت شعر امروز؟

فروغ: چیزی که به‌اسم «شعر امروز» وجود دارد، ارتباطی با محیط ما ندارد. فکر می‌کنم عیب بزرگ هر کار هنری و این‌که چرا رشد نمی‌کنند، وجود نداشتن محیط است. این‌جا هنر بیشتر حالت تفنن دارد؛ چه از جهت سازنده، چه خواننده. من هیچ‌وقت ندیده‌ام یک خواننده‌ی شعر این کنجکاوی را نسبت به شعر داشته باشد که یک شعر از نظر فرم چه ارزشی دارد و محتوای آن چه پیامی...چون محیط نیست و جریانی وجود ندارد، آدم‌ها توی خودشان فرو می‌روند و به خودشان پناه می‌آورند و اگر قدرت کافی نداشته باشند از بین می‌روند و اگر داشته باشند شعرشان یک شعر مجرد تنها و بی‌جان می‌شود. این یکی از علت‌های بزرگ راکد ماندن و رشد نکردن شعر است...کار هنر بیان است، بیان وجود یک آدم، دنیای حسی یک آدم به‌وسیله‌ی تصاویری که در زندگی مادی‌اش، روزانه‌اش وجود دارد.

اما نکات مثبت. یکی از خصوصیات شعر دوره‌ی ما که با نیما شروع شده، این است که به جوهر شعری نزدیک شده، از کلی‌گویی درآمده و به زندگی، به آدم، به مسائل انسانی و به مسائلی که ریشه‌ی هنر در این‌هاست و هنر خونش را از این‌جور چیزها می‌گیرد، نزدیک شده است...آن‌چه در شعر مهم است محتوا است نه قالب. حتی در قالب غزل، یک آدم امروزی، یک آدم صمیمی، یک آدم که حساسیتی نسبت به زندگی دارد و می‌خواهد بسازد ــ و نه مدال شاعری به سینه‌اش بزند ــ می‌تواند مسائل امروزی را و یک شعر بسیار زیبا در قالب غزل بسازد. ص ۱۵ تا ۱۸

گرگین: راجع به زبان شعر امروز و استفاده از عواملی که می‌شود و باید استفاده کرد؟

فروغ: من فکر می‌کنم ما ملتی هستیم که در زمینه‌ی شعر، یک گذشته‌ی درخشان داریم. همین محصولات شعری یک مقدار کار ما را برای انتخاب زبان مشکل می‌کند. منظورم کلماتی هستند که خاص همان شعرها هستند، روحیه‌ی آن شعرها هستند و باوجود این خصوصیاتی که دارند به آن «زبان شاعرانه» می‌گویند. مشکل یک شاعر امروزی این است که می‌خواهد مسائلی را بیان کند جدا از مسائلی که تا به‌حال بوده، برای بیان این مسائل احتیاج به یک زبان دارد. احتیاج به کلماتی که این مسائل را بیان کنند. مثلاً وقتی می‌خواهند بگویند یک لیوان، می‌گویند یک پیاله یا جام؛ در حالی که این یک‌جور تقلب است و جان موضوع را می‌گیرد.

یک شاعر امروز باید کلمات تازه وارد شعرش کند...کار شاعر امروز این است که بیابد...این حدی که تا به‌حال بوده شعر را یک مقدار تقلبی کرده، چون همه می‌خواهند فاضلانه شعر بگویند، کسی نمی‌خواهد صمیمانه شعر بگوید. ص ۱۸ تا ۲۱

گرگین: فرقی بین شاعره و شاعر نیست، اما فکر می‌کنم یکی از خصوصیات شعر شما زنانه بودنش است. نظر شما چیست؟

فروغ: اگر پای سنجش ارزش‌های هنری پیش بیاید دیگر جنسیت نمی‌تواند مطرح باشد. کسانی که کار هنر را برای بیان وجودشان انتخاب می‌کنند اگر قرار باشد جنسیت خودشان را یک حدی برای کار هنری خودشان قرار بدهند، همیشه در همان حد باقی خواهند ماند. آن چیزی که مطرح است این است که آدم جنبه‌های مثبت وجود خودش را جوری پرورش دهد که به حدی از ارزش‌های انسانی برسد. اصل کار، آدم است.

اگر یک شعر بتواند خودش را به این‌جا برساند اصلاً مربوط به سازنده‌اش نمی‌شود، مربوط می‌شود به دنیای شعر. همان ارزش و اثری را دارد که یک مرد کاملاً عادی ممکن است به آن‌جا برسد. من وقتی شعر می‌گویم آن‌قدرها به این موضوع توجه ندارم. اگر می‌آید، خیلی ناآگاهانه است. جبری است. صص ۲۱ و ۲۲

گفت‌وگو با محمود مشرف تهرانی (م. آزاد) ـ تابستان ۱۳۴۳

م. آزاد: با نیما چطور برخورد داشته‌اید؟

فروغ: نیما برای من آغازی بود. نیما شاعری بود که من در شعرش برای اولین‌بار یک فضای فکری دیدم و یک‌جور کمال انسانی، مثل حافظ. من که خواننده بودم حس کردم که با یک آدم طرف هستم، نه یک مشت احساسات سطحی و حرف‌های مبتذل روزانه، بلکه عاملی که مسائل را حل و تفسیر می‌کرد، دید و حسی برتر از حالات معمولی و نیازهای کوچک. سادگی او مرا شگفت‌زده می‌کرد. به‌خصوص وقتی که در پشت این سادگی، ناگهان با تمام پیچیدگی‌ها و پرسش‌های تاریک زندگی برخورد می‌کرد. مثل ستاره که آدم را متوجه آسمان می‌کند. در سادگی او، سادگی خودم را کشف کردم...از نیما یاد گرفتم که چطور نگاه کنم، یعنی او وسعت یک نگاه را برای من ترسیم کرد. من می‌خواهم این وسعت را داشته باشم. صص ۲۴ و ۲۵

م. آزاد: من تصور می‌کنم تأثرات شما از شعر نیما غیر مستقیم و بدون توجه باشد. من یکی از تأثرات شما را از نیما در این می‌دانم که شما لغات «خشنی» به‌کار بردید. لغاتی که نیما هم به‌کار می‌برد[که زبان روزگار او بود] و گاه بسیار موفق می‌شد. شما هم در شعرهای خوب خودتان، که شاید «مولوی‌وار» هم باشد، متوجه این تأثیر شدید؟

فروغ: یکی‌وقتی شعر می‌گفتم، همین‌طور غریزی در من می‌جوشید. روزی دوسه‌تا توی آشپزخانه، پشت چرخ خیاطی. خیلی عاصی بودم. همین‌طور دیوان بود که پشت سر دیوان می‌خواندم و پر می‌شدم. استعددکی هم داشتم. نمی‌دانم این‌ها شعر بودند یا نه، فقط می‌دانم که خیلی «من» آن روزها بودند، صمیمانه بودند. من هنوز ساخته نشده بودم. زبان و شکل خودم را و دنیای فکری خودم را پیدا نکرده بود. توی محیط کوچک و تنگی بودم که اسمش را می‌گذارم زندگی خانوادگی. بعد یک‌مرتبه از تمام آن حرف‌ها خالی شدم. محیط خودم را عوض کردم؛ یعنی به‌طور جبری و طبیعی عوض شد. کتاب‌های «دیوار» و «عصیان» درواقع دست‌وپازدنی مأیوسانه در میان دو مرحله‌ی زندگیست. آخرین نفس زدن‌های پیش از یک نوع رهایی است. آدم به مرحله‌ی تفکر می‌رسد.

متوجه شدم که امکانات زبان فارسی خیلی زیاد است. این خاصیت را در زبان فارسی کشف کردم که می‌شود ساده حرف زد. حتی ساده‌تر از «شعری که زندگی‌ست»؛[شعر شاملو در هوای تازه] یعنی به همین سادگی که من الآن دارم با شما حرف می‌زنم. صص ۲۷ و ۲۸ و ۲۹

م. آزاد: اولین توجه صمیمی و سالم در شعر محاوره‌ای که امکانی قوی و غنی در زبان ماست، از جانب شماست. اولین کوشش در شعر گفتگو در شعر زبان روز ما شعر شما بوده؛ البته نحوه‌های بیان دیگر هم از گفتگو هست. این کوشش، مسئله‌ی تازه‌ای را در وزن شعر امروز طرح کرده. شما هیچ سابقه‌ی کلاسیکی در این زمینه دیده‌اید؟

فروغ: نه، کلاسیک نه. شاید باشد، اما من نمی‌شناسم.

م. آزاد: موقعی که در این زمینه شروع کردید، توجهی به ادبیات غرب داشته‌اید؟

فروغ: نه. من به محتوای آن‌ها توجه داشته‌ام. طبیعی است. اما وزن نه، فرق می‌کند. زبان فارسی آهنگ خودش را دارد و این آهنگ است که وزن شعر فارسی را می‌سازد و اداره می‌کند. صص ۳۰ و ۳۱

م. آزاد: بعد از همه‌ی کوشش‌ها و راه‌ها که رفته‌اید، به چه امکان‌هایی رسیده‌اید؟

فروغ: یکی از خوشبختی‌های من این است که نه زیاد خودم را در ادبیات کلاسیک سرزمین خودمان غرق کرده‌ام و نه خیلی زیاد مجذوب ادبیات فرنگی شده‌ام. من دنبال چیزی در درون خودم و در دنیای اطراف

خودم هستم؛ ــ در یک دوره‌ی مشخص که از لحاظ زندگی اجتماعی و فکری و آهنگ این زندگی خصوصیات خودش را دارد

به‌نظر من حالا دیگر دوره‌ی قربانی کردن «مفاهیم» به‌خاطر احترام گذاشتن به وزن گذشته است.

باید واقعی‌ترین و قابل لمس‌ترین کلمات را انتخاب کرد، حتی اگر شاعرانه نباشد. باید قالب را در این کلمات ریخت، نه کلمات را در قالب. زیادی‌های وزن را باید چید و دور انداخت؛ خراب می‌شود؟ بشود.

زبان، خودش وزن را می‌آورد. اصل قضیه فکر است، محتوا است. من حس می‌کنم که از «پری غمگینی که در اقیانوسی مسکن دارد و دلش را در یک نی‌لبک چوبین می‌نوازد و می‌میرد و باز به دنیا می‌آید»، می‌توانم آغازی بسازم.

صص ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۴۲

گفت‌وگوی چهارم [در کتاب، اسمی نوشته نشده است.]

پرسش: چرا شعر می‌گویید و در شعر چه چیزی را جستجو می‌کنید؟

فروغ: فکر می‌کنم همه‌ی آن‌ها که کار هنری می‌کنند، علتش ــ یا لااقل یکی از علت‌هایش ــ یک‌جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی در برابر زوال. این‌ها آدم‌هایی هستند که زندگی را بیشتر دوست دارند و می‌فهمند و همین‌طور مرگ را.

بعضی‌ها کمبودهای خودشان را در زندگی با پناه بردن به آدم‌های دیگر جبران می‌کنند؛ اما هیچ‌وقت جبران نمی‌شود. اگر جبران می‌شد آیا همین رابطه خودش بزرگ‌ترین شعر دنیا و هستی نبود؟

شعر برای من مثل پنجره‌ای است که هر وقت به طرفش می‌روم خودبخود باز می‌شود. من آن‌جا می‌نشینم، نگاه می‌کنم، آواز می‌خوانم، داد می‌زنم، گریه می‌کنم، با عکس درخت‌ها قاتی می‌شوم و می‌دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر می‌شنود، یک نفر که ممکن است

۲۰۰ سال بعد باشد یا ۳۰۰ سال قبل وجود داشته ــ فرق نمی‌کند ــ وسیله‌ای‌ست برای ارتباط با هستی، با وجود به‌معنی وسیعش.

من در شعر خودم، چیزی را جستجو نمی‌کنم، بلکه در شعر خودم، تازه خودم را پیدا می‌کنم.

بعضی شعرها مثل درهای بازی هستند که نه این‌طرف‌شان چیزی هست نه آن‌طرف‌شان؛ حیف کاغذ! بعضی شعرها مثل درهای بسته‌ای هستند که وقتی بازشان می‌کنی، می‌بینی گول خورده‌ای...اما بعضی شعرها هستند که اصلاً نه در هستند و نه باز هستند، نه بسته هستند، اصلاً چارچوب ندارند. یک جاده هستند. کوتاه یا بلند فرقی نمی‌کند. آدم هی می‌رود، هی می‌رود و برمی‌گردد و خسته نمی‌شود. اگر توقف می‌کند برای دیدن چیزی‌ست که در رفت و برگشت‌های گذشته ندیده بود. آدم می‌تواند سال‌ها در یک شعر توقف کند و باز هم چیز تازه ببیند. در آن‌ها افق هست، فضا هست، زیبایی هست، طبیعت هست، انسان هست و یک‌جور آمیختگی صادقانه با تمام این چیزها هست و یک‌جور نگاه آگاه و دانا به تمام این چیزها هست.

این‌جور شعرها را دوست دارم و شعر می‌دانم. می‌خواهم شعر دست مرا بگیرد و با خودش ببرد. به من فکر کردن و نگاه کردن، حس کردن و دیدن را یاد بدهد یا حاصل یک نگاه، یک فکر و یک دید آزموده‌ای باشد. کار هنری باید همراه با آگاهی باشد، آگاهی نسبت به زندگی، به وجود، به جسم، حتی نسبت به این سیبی که گاز می‌زنم.

آدم باید نسبت به خودش و دنیایش نظری پیدا کند. همین احتیاج است که آدم را به فکر کردن وامی‌دارد. وقتی فکر شروع شد آن‌وقت آدم می‌تواند محکم‌تر سر جایش بایستد...شعر هم باید حاصل حس‌ها و دریافت‌هایی باشد که به‌وسیله‌ی تفکر، تربیت و رهبری شده‌اند. ص ۴۷ تا ۵۰

پرسش: شعرهای ظریف، شفاف و فقط زیبا، شما را قانع نمی‌کند؟

فروغ: آیا تمام زوری که ما می‌زنیم فقط برای این است که دیگران خوش‌شان بیاید؟ نه. جواب هنر نمی‌تواند فقط خوش‌آمدن باشد. در این‌جور کارها بیشتر حالت ساختن هست تا خلاقیت.

من فکر می‌کنم چیزی که شعر ما را خراب کرده همین توجه زیاد به ظرافت و زیبایی است. زندگی ما فرق دارد. خشن است. تربیت‌نشده است. باید این حالت‌ها را وارد شعر کرد. شعر ما اتفاقاً به‌مقدار زیادی خشونت و کلمات غیر شاعرانه احتیاج دارد تا جان بگیرد و از نو زنده شود. صص ۵۲ و ۵۳

پرسش: «آیه‌های زمینی» شما را می‌شود شعری «مستند» نامید. این نمونه‌ها مغایر است با آن تصویرهای کاملاً حسی و خصوصی.

فروغ: من پناه بردن به اتاق دربسته و نگاه کردن به درون را در چنین شرایطی قبول ندارم. وقتی آدم دنیای خودش را در میان مردم و در ته زندگی

پیدا کرد، آن‌وقت می‌تواند آن را همیشه همراه خودش داشته باشد و در داخل آن دنیا با خارج تماس بگیرد...شعر از زندگی به وجود می‌آید. هر چیزی که می‌تواند رشد کند نتیجه‌ی زندگی‌ست. نباید فرار کرد و نفی کرد. باید رفت و تجربه کرد؛ حتی زشت‌ترین و دردناک‌ترین لحظه‌هایش را. تماس با زندگی برای هر هنرمندی باید باشد. در غیر این‌صورت از چه پر خواهد شد؟ صص ۵۵ و ۵۶

پرسش: از وزن در شعر و امکانات گسترش آن صحبت کنید.

فروغ: باید وزن زمانه را کشف کرد. شاعر زمان ما باید این حساسیت را داشته باشد که ریتم زمانش را بشناسد. من می‌خواهم از مسائل روزانه‌ی زندگی خودمان حرف بزنم، با تمام خصوصیات زبانی‌اش، با تمام اشیاء و کلمات زندگی امروز...وزن باید مثل نخی باشد که کلمه‌ها را به‌هم مربوط کند، نه این‌که خودش را به کلمات تحمیل کند. اگر کلمه‌ای در وزن نمی‌گنجد و سکته ایجاد می‌کند، از این سکته باید وزن ایجاد کرد. از تمام این جانیفتادن‌های کلمات زندگی روزانه باید استفاده کرد و وزن ساخت. کارهای مختصر من در این زمینه برای استفاده از همین سکته‌ها بوده است. ص ۷۱

پرسش: ما از قالب شعر حرف زدیم، از این‌که معتقدیم شعر روزگار ما قالب مناسبش را می‌طلبد. «مرز پرگهر» و «اوهام بهاری» از این جهت

کاملند که در آن‌ها فکر امروز با قالب امروز بیان شده است. «تولدی دیگر» باید به همین شعرها اطلاق می‌شد.

فروغ: شعرهای این کتاب [تولدی دیگر] نتیجه‌ی چهار سال زندگی و کار هستند. این شعرها صفت‌های طبیعی خودشان را دارند، بد بودن و خوب بودن‌شان را. گمان می‌کنم تازه باید شروع کنم. آدم باید به یک حدی از شناسایی در کارش برسد. من شعر را از راه خواندن کتاب‌ها یاد نگرفته‌ام، وگرنه الآن قصیده می‌ساختم. همین‌طوری راه افتادم، مثل بچه‌ای که در یک جنگل گم می‌شود. به همه‌جا رفتم و در همه‌چیز خیره شدم تا عاقبت به یک چشمه رسیدم و خودم را توی آن چشمه پیدا کردم. خودم که عبارت باشد از خودم و تمام تجربه‌های جنگل.

حالا شعر برای من یک مسئله‌ی جدی‌ست. مسؤلیتی‌ست که در مقابل وجود خودم احساس می‌کنم. یک‌جور جوابی‌ست که باید به زندگی خودم بدهم. من همان‌قدر به شعر احترام می‌گذارم که یک آدم مذهبی به مذهبش. فکر می‌کنم نمی‌شود فقط به استعداد تکیه کرد. گفتن یک شعر خوب، همان‌قدر سخت است و همان‌قدر دقت و کار و زحمت می‌خواهد که یک کشف علمی.

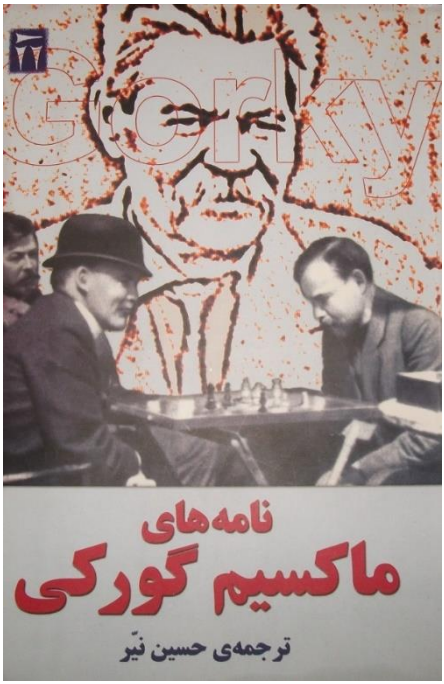
فکر می‌کنم کسی که کار هنری می‌کند باید اول خودش رابسازد، بعد از خودش بیرون بیاید و به خودش مثل یک واحد از هستی و وجود نگاه کند تا بتواند به تمام دریافت‌ها، فکرها و حس‌هایش یک حالت عمومیت ببخشد.
صص ۷۸ و ۷۹

داستان‌ها، رمان‌ها، شعرها و مقاله‌های نویسنده‌گان را می‌خوانیم، ولی تصویری روشن از خود آن‌ها نداریم؛ شرحی که به ما بگوید این‌ها چه خلقیات، چه علاق‌مندی‌ها، چه جاذبه‌ها، چه دافعه‌ها، چه حساسیت‌ها و به‌طور کلی چگونه انسان اجتماعی هستند.

این‌همه را باید در جاهایی بجوییم که عرصه‌ی صراحت و نماهای بی‌پرده باشند. این‌همه را باید از مصاحبه‌ها، از نامه‌های‌شان، از شرح بی‌پرده‌ی خاطرات و زندگی‌نامه‌ها، از گفت‌وگوهای دو طرفه و بی‌تعارف، از نقد آثارشان و گاه از واکنش‌های اینان به مسائل اجتماعی و سیاسی دریابیم.

درباره‌ی ماکسیم گورکی در مقدمه‌ی کتاب‌های ترجمه‌شده از او بسیار نوشته‌اند، ولی هیچ‌کدام مثل نامه‌هایش، آینه‌ی معرف تمامیت وی نیستند. انگیزه‌ی من هم در یادداشت‌برداری از نامه‌هایش، یکی همین وجه آینه‌مانند معرف اوست و یکی هم جنبه‌های آموزشی و انسانی ایده‌ها و افکارش.

س.ع.



یادداشت‌برداری از کتاب:

نامه‌های ماکسیم گورکی

نوشته: ماکسیم گورکی

برگردان: حسین نیر

انتشارات: نشر دیگر

چاپ اول، ۱۳۸۳

یادداشت‌برداری ــ اسفند ۱۴۰۲

از یادداشت مترجم

در مجموعه‌ی این نامه‌ها ارزش‌های اخلاقی پسندیده‌یی مطرح است که در گذرگاه تاریخ باوجود همه‌ی جابه‌جایی‌ها، تحولات و تغییرات زمانی و مکانی ــ تقریباً ثابت، پذیرفته شده ــ مستحسن و مقبول‌اند. مواضعی مثل انسان‌دوستی، مبارزه علیه فقر و جهل، تمایل به گسترش علم و ادب و هنر. ص ۷

از میان نامه‌ها

چه کسی می‌تواند به فلسفه‌بافی درباره‌ی گرایش‌های خود نسبت به جهان بپردازد، در حالی که می‌بیند چگونه پلیس کودکانی را کتک می‌زند که متهم به داشتن نیات مخفی برای براندازی نظام حکومتی موجودند! ص ۲۴

آدمی که می‌توانست در زمانی که کشورش در بوته‌ی آزمایش‌های سخت قرار گرفته به تکمیل شخصیت خود بپردازد، تحت تأثیر نفرت همه‌چیزهای عزیز، ایده‌آل‌های حقیقت، زیبایی و آزادی را از دست داده به یک زهدفروش بی‌احساس ریاکار تبدیل می‌شود. ص ۲۵

احزاب بیش‌تر عرصه‌ی فخرفروشیِ افراد نه چندان باذوق و استعدادند تا عرصه‌ی دل‌های شیفته و مشتاق به ساختن یک دنیای تازه و آزاد بر روی خرابه‌های زندگی حقیر کهنه. بعضی وقت‌ها به‌قدری از کوچکی قلب‌شان برآشفته می‌شوم که می‌خواهم نعره بزنم. ص ۳۴

زندگی مرا با مشت‌ومال‌هایش گرم نگاه داشت و بعد از تغذیه‌ی من با هر آن‌چه خوب و بد است، بالاخره مرا گرم کرد، مرا به حرکت واداشت و حالا مرا چون لکوموتیوی به جلو پرتاب می‌کند، در حالی که ریلی در زیر خود ندارم. احساسات من به‌قدر کافی تازه و شدید است، اما مطمئن هستم با چیزی در روبه‌روی خود تصادم خواهم کرد. ص ۳۵

لحظاتی وجود دارد که دلم برای خودم می‌سوزد. بعد با کسی که دوستش دارم درباره‌ی خودم صحبت می‌کنم. من اسم این نوع گفت‌گو را شستشوی روح با اشک سکوت می‌گذارم. ص ۳۵

یک کلمه کافی‌ست تا تصوری یافته و یک عبارت کافی‌ست تا داستانی بسازید؛ داستان شگفت‌انگیزی که مثل مته‌یی که به زمین فرومی‌رود به اعماق جان نفوذ کند. ص ۳۵

آیا برای انسان زیبنده است که از طریق انعکاس بدرخشد؟ البته نه. فکر می‌کنم هر کس باید در افکار و احساسات خود آزاد باشد و مسؤلیت آن‌چه را می‌گوید بپذیرد...من به هویت ملی، شخصیت و عقیده اعتقاد دارم. ص ۵۵

زندگی به آن بدی نیست که بعضی می‌خواهند در کتاب‌های‌شان به‌تصویر بکشند؛ شورانگیزتر است. انسان در زندگی واقعی بهتر از کتاب‌ها حتی کتاب‌های خوب است. او پیچیده‌تر است. به‌عقیده‌ی من نویسندگان انسان را دست‌کم می‌گیرند. مسلماً من هم همان کار را می‌کنم. ص ۵۶

من چیزی بهتر، پیچیده‌تر و جالب‌تر از انسان نمی‌شناسم. او همه‌چیز است. هنر تنها یکی از مظاهر عالی روح خلاق اوست؛ بنابراین تنها بخشی از انسان است. من معتقدم بشر قادر به پیشرفت نامحدود است و هر کاری که او می‌کند طی قرون با او پیشرفت می‌کند. من به بی‌حدوحصری حیات باور دارم و این‌طور می‌فهمم که زندگی حرکت به سوی تکامل معنوی است. هم‌چنین می‌بینم که مدتی است بشر پیشرفت یک‌سویه داشته؛ فکر ما رشد می‌کند، احساسات‌مان نادیده گرفته می‌شود. این امر باعث آزارمان می‌شود. هوش و غریزه باید به‌صورتی هماهنگ درآمیزد. در آن‌صورت همه‌ی ما و همه‌ی چیزهایی که اطراف ماست هیجان‌انگیز، روشن‌تر و شادتر است. معتقدم که این امر شدنی است. صص ۵۶ و ۵۷

... بعد از این‌همه، خودم چی؟ هر بار که از خودم این سؤال را می‌کنم یک احساس خوش‌آیند به من دست می‌دهد؛ زیرا می‌بینم که تاکنون به جایی وابسته نبوده‌ام، به هیچ‌یک از احزاب‌مان. من از این امر خوشحالم، چون این امر آزادی است و بشر به آزادی بسیار نیازمند است. ص ۵۷

هرچه ضربه‌یی که به صخره می‌زنند، شدیدتر باشد، جرقه‌های بیشتری می‌جهد. من از آن نوع آدم‌های ضعیف نیستم که از یک خراش می‌میرند. ص ۶۴

چقدر آدم‌های ناموجهی روی زمین وجود دارد؛ کسانی که به درد هیچ‌کس نمی‌خورند و قادر به انجام هیچ کاری نیستند؛ احمق، خسته از کله‌ی پوک‌شان، حریص برای هر چیز، حرصی احمقانه. ص ۶۵

مواظب باشید عنان خود را به دست یک دست‌فروش کلمات نسپارید! ص ۹۸

ــ هنرمند و افسانه‌نویس، مردم را خیلی بهتر از آن‌گونه که توسط خدا یا طبیعت آفریده شده‌اند، یا توسط تاریخ یا خود مردم ارائه شده‌اند، نشان می‌دهند. ص ۱۲۲

هرچه انسان بزرگ‌تر باشد شخصیت او واقعی‌تر و بیش‌تر تنهاست. این حکمی مقدر است. آیا شخص باید از این امر شکوه کند؟ برای کسی مثل رومن رولان، انزوا یک اوج است که از آن‌جا می‌تواند زندگی را با عمل و خرد بیش‌تر مشاهده کند. ص ۱۲۵

پوشکین که نابغه‌ترین شاعر ما بود و ۹۰ سال پیش کشته شد، حالا مردم شروع به خواندن و درک او با همه‌ی وجود کرده و استعداد و قدرت روحی او را عمیقاً می‌ستایند. صص ۱۲۶ و ۱۲۷

من از مشاهده‌ی نمایش‌های زیادی در زندگی انباشته شده‌ام. از هیپرتروفی(Hypertrophy پرسازی: افزایش حجم سلول‌های یک بافت یا عضو)

دانش واقعی رنج می‌برم. خیلی مجذوب آن‌چه از دید ظاهری غیر عادی است هستم. این امر مرا داستان‌سرا می‌کند نه کاوش‌گر رموز روح انسانی و رازهای زندگی. ص ۱۳۶

احترام، سکه‌یی است که شخص را از بقیه‌ی هزینه‌ها معاف می‌کند. ص ۱۴۱

ــ زندگی در تلاش علیه امور نامنظم و هر آن‌چیزی است که بتواند زندگی مردم را تأمین و کار را راحت‌تر کند و هر چیز که با آزاد کردن آن به‌عوض صرف بیهوده‌ی انرژی، باعث ایجاد انرژی روحی و نیروی عقلایی شود. صص ۱۵۲ و ۱۵۳

جوهر فکر تازه اغلب هم‌مرز با موهومات است. ص ۱۵۳

[بعد از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷] عطش دانش‌اندوزی و استفاده از کتاب‌هایی که بین توده‌هاست باعث بحران کاغذ شده است. مجموعه‌ی آثار تولستوی در بیش از سه میلیون نسخه چاپ شده است؛ باوجود این یک نسخه از آن در کتاب‌فروشی‌ها پیدا نمی‌شود. وضع سایر کتاب‌های کلاسیک نیز به همین ترتیب است. پنج‌هزار نسخه از دنیای دیگر «سیرانود برگراس» سه روزه به‌فروش رسید. وضع محموله‌های فرانسه از جورج ساند هم این‌طور بود. کاغذ برای چاپ آثار گوته، بالزاک، فلوبر و همه‌ی کتاب‌هایی که برای چاپ آماده است وجود ندارد. کتاب‌های شما[رومن رولان] نگاه داشته شده و این‌همه به‌رغم این واقعیت است که هر سال کارخانه‌های بزرگ

کاغذسازی ساخته می‌شود. دادن «غذای روحی» کافی به مردمی که قرن‌ها گرسنه بوده‌اند خیلی سخت است. صص ۱۵۴ و ۱۵۵

ندای من فریادی در بیابانی‌ست که متأسفانه غیر مسکونی است. ص ۱۷۰

از من می‌پرسی «چگونه عناصر سبک و غیره را حفظ» کنی. خیلی ساده است: روشن‌ترین افکار خود را از وقایع چشم‌گیر، از هر نوع بازی کلمات، هر عبارت مناسب، استعاره، شعارها یا خاطرات روزانه به‌طور دقیق و روزبه‌روز یادداشت کن. هر روز دست‌کم ده دوازده سطر به‌طور خلاصه و موجز بنویس، طوری که بعداً بتواند تا سه یا چهار صفحه بسط یابد. ص ۱۸۰

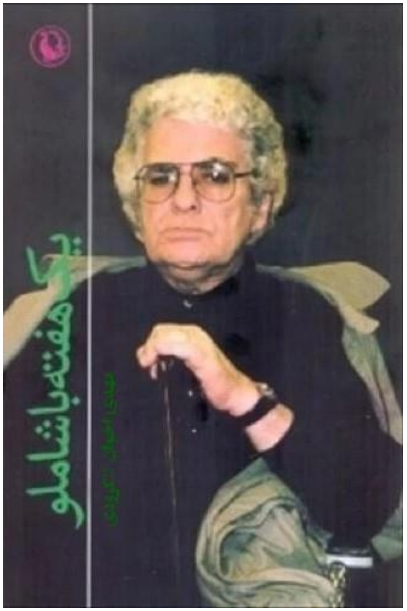
احمد شاملو گفت‌وگو و گفتارهای بسیاری داشته است. شاملو یکی از پرکارترین شاعران ایران در استفاده از رسانه‌های فرهنگی، ادبی و سیاسی است. این تنوع، هم در شهرت او سهیم بوده هم در ابراز همه‌جانبه‌ی دیدگاه و نظرات و افکار و ایده‌هایش.

در گفت‌وگوها و مصاحبه‌ها و گفتارهایی که من از شاملو خوانده‌ام، تکامل و تصحیح دیدگاه‌های او در طول زمان مشهود است. وقتی تناوب زمانیِ این گفت‌وگوها را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم شاملو و دیگر شاعران و نویسنده‌گان و موسیقیدان‌ها و به‌طور کلی هنرمندان ایران، از دهه‌ی ۶۰ به‌بعد که اختناق همه‌جانبه بر جامعه سیطره زد، عمده‌ی گفت‌وگوها و سخنرانی‌ها و برنامه‌هایشان را در خارج ایران اجرا کرده‌اند. ویژه‌گیِ این نمونه‌ها در خارج کشور، صراحت نزدیک به دوری از سانسور است؛ اگرچه انتشار آن‌ها در داخل کشور، می‌تواند به‌میزانی موجب خودسانسوری نیز شده باشد.

کتاب «یک هفته با شاملو ـ در اتریش» [به‌کوشش مهدی اخوان لنگرودی] نمونه‌یی از گنجه‌های پشت شعرها و نقدها و نظرات سیاسی شاملو است که صراحت آن را در استعاره‌ها و توصیف‌های ناگزیر کتاب‌های شعر او کم‌تر می‌یابیم.

این نمونه‌کتاب‌ها که مراحل پیدایش و محتوای‌شان فقط در خارج از ایران میسر است ــ و کم هم نیستند ــ خود گویای فصلی تیره‌ناک از یک برهه در تاریخ ایران هستند. خوب است این برهه را بشناسیم و معناهای آفریده‌شده‌اش را ــ هم به‌قدر قطره‌یی ــ بدانیم.

س.ع.



یادداشت‌برداری از کتاب

یک هفته با شاملو [اتریش]

نوشته: مهدی اخوان لنگرودی

انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۷۲

یادداشت‌برداری ــ تیر ۱۴۰۳

چهارشنبه ۸ خرداد ۱۳۷۰ / ۲۹ می ۱۹۹۱
ساعت نه و سی دقیقه شب

روی صندلی چرخدار نشسته بود و مرد اتریشی حرکتش می‌داد. موهایش نقره‌یی بود. مثل شب‌های مهتابی که ماه نورش را بر آب می‌ریزد...با شوق به پیشوازش رفتم. اول آیدا با مهربانی پذیرایم شد و بعد شاملو. دوستان چمدان‌ها را جلوتر می‌بردند...آیدا کمکش کرد که جلو ماشین بنشیند و خود در صندلی عقب نشست...آغوش آپارتمان من به روی شاعر بلندآوازهٔ سرزمینم گشود شد. خودش را روی کاناپه رها کرد، کفش‌هایش را با آهی طولانی درآورد...شب به نیمه رسید. سخن را به زبان فارسی و نفوذ بسیاری از لغت‌های بیگانه در زبان فارسی کشاندم.

شاملو: به‌عقیدهٔ من در این مورد زبان فارسی است که کلمات عربی را به‌تسخیر خودش درآورده. برای زبان عرب امکان ندارد زبان فارسی یا هر زبان دیگر را به خودش راه بدهد. پارسی زبانی است ترکیبی و پیشاوندی پساوندی. در صورتی که عربی زبان اعراب‌ها است. عربی در پارسی وارد

شد اما پارسی، پارسی ماند. مشتی مفهوم را که لازم داشت از زبان عربی به‌نفع خودش مصادره کرد، اما ساختارش را از دست نداد. صص ۱۴، ۱۵، ۱۶

آقای شاملو! آن‌طور که من شنیده‌ام شما کاندیدای جایزهٔ نوبل هستید. راست است؟

شاملو: خود من هم شش سال پیش از طریق خبرگزاری‌های بین‌المللی شنیدم، ولی چند ماه پیش بنیاد «آزادی بیان» که بنیان‌گذارانش داشیل هامت و لیلیان هالمان هستند، جایزهٔ بین‌المللی‌اش را به من داد.

حاضران ذهن‌شان را می‌کاویدند ببینند آیا این دو نویسنده را می‌شناسند یا نه، که من خیال‌شان را راحت کردم: خیلی از شاعران و نویسندگان هستند که هنوز آثارشان به اروپا نرسیده است. مثلاً نویسندگان و شاعران امریکای لاتین ده سالی بیشتر نیست که در اروپا شناخته شده‌اند، در صورتی که شعرهای اکتاویو پاز حدود سال ۱۹۷۲ میلادی در ایران ترجمه شد و «سنگ آفتاب» او را همهٔ اهل کتاب از همان سال‌ها می‌شناختند. از امریکای لاتین فقط «صد سال تنهایی» مارکز در اتریش جان گرفت، در صورتی که کارلوس فوئنتس و خوزه سلا و پابلو نرودا از سال‌ها پیش در ایران برای خود مقام‌های شایسته داشته‌اند. دعوت ادبیات جهان به کشور ما رسمی است که دست‌کم از ۱۹۵۰ به این‌طرف با سرعت و شتاب روزافزونی انجام می‌شود. هرچند در دادگاه‌های نظامی بسیاری اشخاص به اتهام داشتن کتاب به حبس‌های درازمدت محکوم شده‌اند. من از روشنفکران غرب واقعاً تعجب

می‌کنم با این‌که آزادی بیان و قلم مرزی نمی‌شناسد چه‌طور خودشان را تنها در محدودهٔ جغرافیایی سیاسی‌شان محبوس کرده‌اند و از آن چه در آسیا و افریقا و امریکای لاتین می گذرد تقریباً بی خبر مانده‌اند. صص ۶۷ و ۶۸

اخوان لنگرودی: دیروز سر صبحانه یک‌چیزی به‌شوخی گفتید و گذشتید. یک قانونی را اسمش را گذاشتید NBR، اما من نمی‌دانم توی لحن‌تان چی بود که مهرهٔ پشت من را لرزاند.

شاملو: فقط یک‌چیز می‌تواند مهرهٔ پشت آدم‌هایی از قوم و قبیلهٔ ما را بلرزاند.

آیدا: آن چیز اسمش «حقیقت» است.

لنگرودی: پس درست فهمیدم. شما با آن شوخی، حقیقتی را عنوان کردید.

شاملو: اگر زمین را به‌صورت یک گل نگاه کنی موضوع واقعاً ساده می‌شود. یک وقتی به زمین می‌گفتیم «جهان». جهانی که حد و حدود مشخصی نداشت و مسطح بود و هفت کاسهٔ بلوری وارونه هم آسمانش بود و بالاش قرار داشت و بدجوری هم مقدس بود. بعد، هی علم جلوتر رفت و هی زمین کوچک‌تر شد و هی بخش متحجر جامعهٔ بشری ناراضی و ناراضی‌تر. یادمان که نرفته وقتی گالیله گفت زمین می‌چرخد چه رسوایی وحشتناکی راه افتاد! تازه بعد از مسافرت انسان به فضا بود که ــ همین بیست‌وچند سال پیش ــ تتمهٔ آبروی زمین هم به‌باد رفت و کاشف عمل آمد که زمین سرتا ته فقط یک سیارهٔ متوسط است که رو لبهٔ کهکشان متوسط

دور یک خورشید متوسط چرخک می‌خورد...خب، واقعاً تکلیف آدمیزاد با یک همچین سیاره‌یی چی می‌تواند باشد؟ حقیقت این است که اگر از یک خرده آن‌طرف‌تر نگاه کنیم زمین را مثل پرتقالی می‌بینیم که بعضی جاهای پوستش کپک زده. کپک چیست؟ کپک اجتماع پرازدحامی است از میلیاردها موجود میکروسکوپی...باید در نظر داشته باشیم که منابع کرهٔ زمین به‌شدت محدود است. گذشت آن روزگاری که آدمی می‌توانست تا جایی که نترکد، بلمباند...بگذار فقط به مسألهٔ تغذیه نگاه کنیم؛ برای محاسبهٔ این محدودیت ناچاریم دو موضوع را در نظر بگیریم و تعریف کنیم: یکی تولید علمی خواربار، یکی توزیع علمی‌اش. تولید علمی یعنی این‌که از منابع آب و خاک سیارهٔ ما با شیوه‌های صحیح علمی استفاده کنیم. محاسبه کرده‌اند که اگر همهٔ منابع زمین را در تولید علمی به‌کار بگیریم زمین قادر است به بیست میلیارد نفر غذا برساند. این یک حد. و یادمان نرود که شرط دومش توزیع علمی بود، به این معنی که بشود به هر انسانی دست کم سه‌چهارم از دو تا سه کلیو کالری مورد نیازش را رساند. دیشب سر میز شام مواظب بودم که ته‌ماندهٔ سبزی پلو راهی سطل زباله شد. آن دانه‌های برنجی که برای هر کدامش چه‌قدر منابع طبیعی و مصنوعی مصرف شده و سر حمل نقلش چه‌قدر گازوئیل سوخته و چه‌قدر دود به هوا رفته و چه‌قدر آلودگی محیط به‌وجود آورده. همین حرام کردن‌ها دایرهٔ آن محدودیت را چه‌قدر تنگ‌تر می‌کند. هندوها به‌دلیل منع مذهبی که به‌شان اجازه نمی‌دهد جانداران را بکشند به موش‌ها اجازه داده‌اند رقم عظیم حیرت‌آوری از محصولات

کشاورزی‌شان را نفله کنند. من نمی‌دانم منع کشتن حیوان خوب است یا نه، اما قرار نیست من از گشنگی بمیرم تا آقاموشه احساسات مذهبی‌ام را جریحه‌دار نکند. یا مثلاً آن‌همه باقی‌ماندهٔ بیفتک که توی آمریکا به سطل زباله ریخته می‌شود. متخصص‌های تغذیه حسابش را کرده‌اند و رقمی درآورده‌اند که واقعاً خنده‌دار است: استفادهٔ مفیدشان از موادی که برای بلع آماده می‌کنند فقط سی‌درصد است. باور می‌کنی؟ بگذار کاری به کار گرسنه‌های بیافرا نداشته باشیم اما این‌ور، توی بازار مشترک اروپا، سطح تولید آن‌قدر بالا است که مجبور می‌شود کرهٔ حیوانی را تبدیل به گریس کند بزند به ماشینش و گندم بسوزاند یا بریزد به دریا. اصلاً چرا راه دور برویم، نارنگی باغ یکی از دوستان من دارد روی درخت می‌گندد چون ظاهراً ارزش ریالی‌اش خیلی از مزد چیدنش کم‌تر است. این یعنی پایین آوردن ماحصل تولید که با توزیع علمی محصول باید به‌مقدار چشم‌گیری بالا برود. البته استفادهٔ صددرصد از مواد غذایی حرف مفت است و امکان ندارد ولی با تولید و توزیع علمی، حداکثر قابل دسترسی برای توان غذارسانی بیست میلیارد نفر است. اصلاً صحبت این درکار نیست که مثلاً کویرها را برای کشت آماده کنیم، بلکه صحبت هرجور و هرجا که بشود زراعت کرد در میان است. حالا بیا آن‌طرف قضیه را نگاه کنیم: کم از صد سال و اگر رقم درستش را بخواهی دور و بر شصت سال دیگر جمعیت سیاره از بیست میلیارد نفر تجاوز می‌کند. یعنی شصت سال دیگر سیارهٔ ما عین قایقی است که اضافه بر ظرفیت سوار کرده. سؤال این است که باید گذاشت

قایق غرق بشود یا باید اجازه داد آن‌هایی که هم دلش را دارند هم وسیله‌اش را، ترتیب آن «زیادی‌ها» را بدهند؟ در یک چنین شرایطی آیا قانون NBR در نظر بعضی از قدرت‌ها مشروعیت وجودی پیدا نمی‌کند؟ آن بابایی که درست وقتی دعوا دارد تمام می‌شود برای امتحان قدرت کشتاریِ بمبش دوتا شهر را از لوح زمین پاک می‌کند، در شرایطی که آن زورق کذائی دارد غرق می‌شود دست و دلش می‌لرزد از این‌که تو چلیک آب آشامیدنی مسافرها یک مشت سیانور بریزد؟ اگر با دی ایده‌آلیستی یا رمانتیک به قضایا نگاه کنی، بله، می‌شود از دور عاشق همهٔ انسان‌ها بود، اما تو باید اولاً جای حشره‌یی مثل ترومن باشی و ثانیاً غیر خودی‌ها را نه از دور بلکه درست بغل دستت ببینی. حالا آن آدم بخشِ پیشرفتهٔ دنیا گور پدرش، همین تو که شاعری و عطوفتت جای حرف ندارد، اگر ببینی یک مشت کوروکچل زردزخمیِ بی‌چهره ریخته‌اند این شهر[اتریش] آبرومند پاکیزه را که سرشار از فرهنگ و هنر است از بین ببرند و موزه‌هایش را تبدیل به طویله کنند، چه عکس‌العملی از خودت نشان می‌دهی؟ آن چیزی که الآن ته ذهنت می‌گذرد چیزی است که عملاً دارد اتفاق می‌افتد. تمام مؤسسات عظیمی که ظاهراً دارو می‌سازند با بودجه‌های سرسام‌آور و طرح‌های عظیم تحقیقاتی دارند دنبال آن کپسوله می‌گردند. نمونه می‌خواهی؟ توی همین جنگ، آن وسایل کشتار جمعی را ندیدی؟ یا مثلاً آن انفجار توی آن مملکت که کافی است اسمش را ببری تا مشاوران حقوقی کارخانه ماستخورت را بچسبند زندگی‌ات را سیاه کنند. فکر کن کارخانه‌یی که فلان مادهٔ بسیار خطرناک شیمیایی را

تولید می‌کند و حق ندارد به مناطق مسکونی نزدیک باشد، توی یک منطقهٔ پرجمعیت منفجر می‌شود. کی؟ وسط روز در ساعت کار. ولی توی حادثهٔ انفجارش حتا یک نفر از گروه مهندس‌ها و مدیرهای انگلیسی ـ امریکایی‌اش صدمه نمی‌بینند. این کارهایی که دارد توی مهندسیِ ژنتیک اتفاق می‌افتد از جنس «ساینس فیکشن» به‌نظر می‌آید ولی یک‌میلیونیومش هم ساینس فیکشن نیست. همین ایدز یک‌هو از کجا پیداش شد؟ از یکی از همان لابراتورها به بیرون نشت کرد. یعنی قبل از آن‌که توانسته باشند مصونیت خودشان را در برابرش تضمین کنند. همان اولی که سروکله‌اش پیدا شد همه‌جا گفتند و نوشتند که ظرف ده سال هشتاد درصد افریقایی‌ها به این مرض گرفتار می‌شوند، که همین حالاش هم شده‌اند. مرضی که از ابتدا هم برای افریقا اختراع شده بود و گفتند از مجامعت با میمون پیدا می‌شود. خب، میمون کجاست؟ توی افریقا! در واقعی سیستمی که باید برای اجرای NBR پیدا کنند حتماً باید ظاهری طبیعی داشته باشد که البته یک اپیدمی آسان‌کش، بهترینش است. جنگ‌ها و بمب‌ها و این‌چیزها دیگر برای حذف فیزیکی کوروکچل‌ها جواب نمی‌دهد. جنگ راه می‌اندازی، دو میلیون نفر را می‌کشی اما جمعیت دوبرابر می‌شود. باید یک‌چیزی پیدا کنند مثل والیوم، گردش را از آن بالا بپاشند و کار تمام. وگرنه شصت سال دیگر جمعیت می‌زند بالای بیست میلیارد! افسانه نمی‌گویم، همین الآنش قادر به تغذیهٔ پنج میلیارد هم نیست! صص ۷۴ تا ۷۹

ـ لنگرودی: دربارهٔ شعر «مرگ ناصری» و بحث مفصل آقای ع. پاشایی نظرش را پرسیدم.

شاملو: ع. پاشایی در نقد شعر درکی استثنایی دارد. مایهٔ کارش فقط یک شعور وسیع نیست، چیزی از مقولهٔ کشف و شهود است. شعر را فقط نمی‌خواند، آن را تماشا می‌کند، آن را می‌شنود، آن را لمس می‌کند، آن را می‌چشد، آن را بو می‌کند.

بگذار از او برای‌تان خاطره‌یی نقل کنم: اواخر سال ۵۷ که من تنها به ایران برگشتم مدتی را در خانهٔ او ماندم. یک روز در اوایل اردیبهشت ۵۸، پیش از روشن شدن هوا چند لحظه‌یی باران درشتی بارید که صدای برخورد قطره‌های پراکنده‌اش رو شیروانی خانهٔ مجاور مرا با شعری از خواب پراند. چراغ کنار تختخواب را روشن کردم و شعر را در یک لحظه نوشتم. پاشایی که در اتاق مجاور خوابیده بود با روشن شدن چراغ پاشد و به‌تصور این‌که شاید من احتیاج به چیزی داشته باشم خودش را رساند و درست لحظه‌یی رسید که من تاریخ شعر را می‌نوشتم: ۲ اردیبهشت ۵۸. پاشایی نشست شعر را از دست من گرفت خواند. آن‌وقت می‌دانی چه شد؟ تا نزدیک ظهر دربارهٔ آن با من گفت‌وگو کرد. شعر سرتاپا حدود چهل و پنج کلمه بود در نوزده سطر! ...و اما دربارهٔ نقد شعر «مرگ ناصری»، به‌عقیدهٔ من این مقاله یک نظریه‌پردازی فوق‌العاده است که متأسفانه فقط تعداد کمی توانستند به عمقش توجه کنند، چون نتوانستند «دریافت موسیقایی موضوع» و «بیان موزون مطلب» را از هم تفکیک کنند. صص ۸۳ و ۸۴

ـ حرف‌های شاملو دربارهٔ فیلم «دیکتاتور بزرگ» چارلی چاپلین من را به‌یاد سفر چند سال قبل او به وین انداخت. شب در رستورانی که شام می‌خوردیم وقتی از دستشویی برگشت خیلی جدی گفت: «به یک کشف مهم تاریخی موفق شدم.» پرسیدیم: «چه کشفی؟» گفت: «اهل تاریخ بر این عقیده‌اند که هیتلر پس از تصاحب اتریش، تنها به وین آمده بود، مگر نه؟» گفتیم همین‌طور است. گفت: امکان ندارد! بوگند آمونیاکی که از دستشویی رستوران بلند است ثابت می‌کند موسولینی هم همراهش بوده. این‌همه گندوبو در جهان نمی‌تواند کار یک دیکتاتور باشد؛ هرچند اگر از خودشان بپرسی می‌بینی معتقدند یک‌تنه می‌توانند کهکشانی را به گند بکشند. صص ۸۶ و ۸۷

ـ لنگرودی: بی‌شک نفرت از دیکتاتورها منفجرش می‌کرد، اما «خودکسی‌بینیِ» خودکامگان واقعیتی عینی است و جهان پر است از دیوانگانی چون بوکاساها و چائوشسکوها.

شاملو: هیچ دقت کرده‌اید که این‌ها غالباً چه‌قدر شبیه هم‌اند؟ مثلاً آن یارو ایدی امین که مخالفانش را تناول می‌فرمود و موسا چومبه و موسولینی و گورینگه که پارکابی هیتلر بود در نظر بگیرید ببینید چه شباهت عجیبی به‌هم داشتند! ...من واقعاً از برخورد با بعضی‌ها که فقط به شنیدن اسم این شپشک‌ها رنگ و روی‌شان را می‌بازند تعجب می‌کنم. دربار قرن ما پر از این دلقک‌هاست. فقط کافی‌ست نشان بدهی به‌جای ترساندن تو، خنده‌ات

می‌اندازند. صدای شاه که آن لحظات آخر عقل و فعلش قاتی شده بود و گریان و عرق‌ریزان نطق می‌فرمود که «ندای انقلاب‌تان را شنیدم» یادمان هست. این‌ها آن‌قدر ابلهند که از سرنوشت مضحک همدیگر هم متنبه نمی‌شوند. صص ۸۷ و ۸۸

ـ لنگرودی: سبک شاعران پس از نیما را می‌توانیم با هم مقایسه کنیم؟

شاملو: سبک شاعران معاصر، پس از نیما و حتا در همان زمان حیات او، به‌سرعت مشخص شد. مثلاً اخوان ثالث می‌آید پیشنهاد نیما را در مورد وزن می‌پذیرد بدون این‌که «شعر خالص» را از او بیاموزد، و به‌سخن دیگر: می‌شود «نظامی معاصر». به‌عقیدهٔ من در شعر روایی که نیما موفق نیست، توفیق با اخوان است. اما فروغ التزام وزن را چندان‌که باید یا نباید جدی نمی‌گیرد و این امتیاز او است بر اخوان و بر خود نیما...سپهری هم از لحاظ وزن مثل فروغ است، گیرم حرف سپهری حرفی دیگر است. انگار صدایش از دنیایی می‌آید که در آن پل‌پوت و مارکوس و آپارتاید وجود ندارد...من فرمان صادر نمی‌کنم که «آن که می‌خندد هنوز خبر هولناک را نشنیده است»(برتولت برشت)، چون به این اعتقاد رسیده‌ام که جنایتکاران و خونخواران از میان کسانی بیرون می‌آیند که از نعمت خندیدن بی‌بهره‌اند و «با یاس‌ها به داس سخن می‌گویند». (از شعر «آخر بازی» از کتاب «ترانه‌های کوچک غربت».) قیافهٔ عبوس آغامحمدخان قجر و ریخت منحوس نادرشاه افشار را جلو نظرت مجسم کن تا به عرضم برسی. آن که خنده و یاس را

می‌شناسد چه‌طور ممکن است به سخافت فرمان برکندن چشم‌های اهالی شهری پی نبرد یا از برپا کردن کله‌منار بر سر راهی که از آن گذشته شرم نکند؟

این شعر را یک دختر بچهٔ کودکستانی سروده:

این گلِ رنگ است
شکفته تا جهان را بیاراید
قانونی هست که چیدن آن را منع می‌کند
ورنه، دیگر جهان سحرانگیز نخواهد بود
و دوباره سپید و سیاه خواهد شد. (Genevieve Gerst ساکن میل‌ولی کالفرنیا.)

من یقین دارم دست‌های این کودک در هیچ شرایطی به‌خون آغشته نخواهد شد، چون حرمت و فضیلت زیبایی را درک کرده است. من شعر این دخترک پنج شش ساله را درک می‌کنم و شعر سپهری را نه.

شعر باید مشکلی را حل کند یا انسان را به خودش بشناساند یا نشان بدهد که جهان با این‌همه زباله، شایستهٔ شأن آدمی نیست. صص **۹۱، ۹۲، ۹۴، ۹۵**

ـ لنگرودی: آقای بامداد! اگر در پیرامون شاعر یک گل یا یک پرنده یا یک دیوار یا یک تکه سنگ بر احساسات زیبایی‌شناسانهٔ او اثر بگذارد، حق دارد از احساسش در مورد آن، چیزی بنویسد؟

شاملو: لازمهٔ کار شاعر داشتن بینش شاعرانه است. وقتی این بود، همه‌چیز می‌تواند به‌صورت شعری درآید. وقتی دیدت شاعرانه باشد

نمی‌نشینی راجع به ساقهٔ علفی شعر ببافی، خود آن ساقهٔ علف را شعر می‌بینی...معنی سؤالت این می‌شود که تو شعر را فقط محصول شناخت زیبایی می‌دانی. در صورتی که مطلقاً چنین نیست. من اصلاً به مقوله‌یی موسوم به «زیبایی‌شناسی» معتقد نیستم. درک زیبایی موضوعی است محصول انواع و اقسام چیزهای مختلف که گاه هیچ ربطی با هم ندارند؛ مثلاً تربیت ذهنی، برداشت شخصی یا علمی از تناسب، داشتن شناخت کافی از جهان برای بالا بردن امکان مقایسه و انتخاب، عادت، سلیقه و چیزهای دیگر باشدت و ضعف‌های مختلف... نکتهٔ دوم که دغدغهٔ مداوم و بی‌امان شب و روز من است مسألهٔ آزادی است.

شعر
رهایی‌ست
نجات است و آزادی.

.....

و قاطعیت
چارپایه‌ایست
به‌هنگامی که سرانجام
از زیر پا
به کنار افتد
تا بار جسم
زیر فشار تمامی حجم خویش

درهم شکند،
اگر آزادی جان را
این
راه آخرین است. (از کتاب «مرثیه‌های خاک»)
صص ۹۶ و ۹۷

ـ لنگرودی: نمی‌خواهید کمی از حافظ برای ما بگویید؟

شاملو: «کمی» از حافظ سخن گفتن غیر ممکن است. کمی درخصوص شاعری که هفتصد سال حضور مداوم داشته و هنوز شناخته نشده.

نریمان: با وجود این‌که مدام درباره‌اش می‌گویند و می‌نویسند.

شاملو: چه می‌نویسند؟ یارو یک‌بند کاغذ را حرام می‌کند که ثابت کند حافظ شیعه بوده یا سنی. پس از هفت قرن هنوز نتوانسته‌اند حرف طرف را بفهمند. حافظ‌شناسی شده این‌که کشتی‌نشستگانیم یا کشتی‌شکستگانیم.

آیدا: آخر شنیدن حرف هم به‌قدر گفتنش جرأت لازم دارد.

شاملو: یک عده طاقت شنیدن حرفش را ندارند و یک عده درکش را. یک‌عدهٔ بیشتری هم این میان هستند که موضوع را درک می‌کنند اما به‌صرفه نمی‌بینند به‌روی مبارک خودشان بیاورند و نتیجهٔ کار این می‌شود که میان این چهارصد پانصدتا غزل دنبال چیزی بگردند که اصلاً وجود خارجی ندارد. صص ۹۹ و ۱۰۰

ـ لنگرودی: از نیما به این‌طرف در شعر چه کسی را تأیید می‌کنید؟

شاملو: برای پاسخگویی به این سؤال حضور ذهن کامل لازم است که الآن ندارم،

ولی گمان کنم بتوانم نصرت رحمانی را نام ببرم...شعر معاصر ما پر از نام‌های درخشان است و این‌که تنها از چند تن نام می‌برند اگر دلیلش مشخص نشود نشانهٔ ناسالم بودن نقد شعر معاصر یا وجود کاسه‌یی زیر این نیم‌کاسه است. چطور می‌شود نامی از خیلی‌ها به میان نیاورد و در عوض کسانی را نام برد که هنر بزرگ‌شان تقلب و بامبول زدن به خود و به دیگران است. این‌قدر که «شعر جوان شعر جوان»، «نسل سوم نسل سوم» و «موج سوم موج سوم» کردند و راجع به هر رطب و یابسی «نقد» نوشتند، شما جایی دیدید از دفتر «تجربه‌های خام زیستن»[کتاب شعر ندا آبکاری، انتشارات ابتکار، ۱۳۶۵] نامی به‌میان بیارند؟ شما پشت آن سکوت، توطئه‌یی به‌گندگی فیل ندیدید؟ خیلی از جوان‌هایی که امید شعر آیندهٔ ما هستند درست به‌همین دلیل از چاپ آثارشان خودداری می‌کنند. صص ۱۰۰ و ۱۰۱

ـ از شعر نصرت رحمانی:

عشق‌ها پرپر زد.
رحم را دیدی شلاق فروخت
و خیانت به جنایت خندید.
زندگی را دیدی، گفت که من دلالم
دربه‌در در پی بدبختی‌ها می‌گردید

تا حقارت بخرد.
دوستی پرپر شد.
ص ۱۲۴

ـ لنگرودی: آقای شاملو! چرا بچه‌های ما همان‌جور بومی باقی مانده‌اند؟ چرا جهانی نمی‌شوند؟ چرا مرزها به روی‌شان بسته است؟ چرا مثل شاعران و نویسندگان امریکای لاتین در جهان معرفی نمی‌شوند؟

شاملو: خودت قبلاً وقتی آن خانم روزنامه‌نگار اتریشی و بقیه خانم‌ها ذهن‌شان را می‌کاویدند که ببینند لیلیان هالمن و داشیل هامت را می‌شناسند یا نه، به‌شان گفتی اروپا خودش را چنان در فرهنگ خودش محاصره کرده که تازه‌تازه دارد نام‌هایی از آمریکای لاتین را کشف می‌کند که ما [در ایران] سی چهل سال پیش می‌شناخته‌ایم.

لنگرودی: قبول. ولی باوجود گمرک شدیدی که احساسات اروسانتریسم یا «اروپامحوری» در مرزهای فرهنگی این قاره برقرار کرده، باز کسانی مثل آستوریاس و گارسیا مارکز توانسته‌اند کالای‌شان را به بازارهای قاره برسانند.

شاملو: لااقل آقای آستوریاس یکی از آن کسانی است که اگر قاچاقچیان از داخل اروپا کمکش نمی‌کردند شخصاً برای عبور از این گمرک استطاعتی نداشت. این یکی از آن آقاهای درجه اولی است که باید ته‌وتویش را درآورد که ویزایش را از چه راهی به‌دست آورده. منظورم داوران جایزهٔ نوبل‌اند. وگرنه آستوریاس ویزای ورودش را با چه استطاعتی گیر آورده؟ به‌عقیدهٔ من برای دریافت جایزهٔ نوبل استحقاق نویسندهٔ

متوسط‌الحالی مثل گراهام گرین خیلی بیشتر از آستوریاس بود. آخر «آقای رئیس جمهور» هم شد کتاب؟ از اکتاویو پاز اسم نمی‌برم که داوران نوبل فقط به این دلیل جایزهٔ پارسال را به او دادند که یک‌جوری اعتبار به‌کلی مخدوش و مشکوک این بنیاد را ترمیم کنند. پاز که مردی هوشمند است چرا باید از این جمع بدسابقه رودست خورده باشد؟ جایزهٔ نوبل چی به شخصیت او افزود که خود از پیش نداشت؟

آیدا: آدم آن‌قدر نمیرد تا از طرف دفتر مرکزی اتحادیهٔ مرده‌شورها برایش کارت دعوت بفرستند. صص ۱۳۲ و ۱۳۳

ـ لنگرودی: تکلیف شعر معاصر ما چه می‌شود؟ خیلی‌ها با من متفق‌اند که شعر ما امروز زبان قدرتمند بیان حال انسان جهان محروم است. این شعر تا کی باید غریب و غایب و «بومی» باقی بماند؟

شاملو: اگر چیزی ارزشمند در جایی وجود دارد که کسی به سراغش نمی‌رود باید علتش را در جایی دیگر جست. شعر کالا نیست که نیازی به تبلیغ داشته باشد. ناشناخته ماندنش هم چیزی از ارزشش کم نمی‌کند. ص ۱۳۳

ـ لنگرودی: خانم آیدا! اگر دوباره متولد بشوی حاضری تجربهٔ زندگی با شاملو را تکرار کنی؟

آیدا: حتا اگر امکان داشت که هزاربار دیگر از نو متولد شد.

شاملو سر تکان داد و گفت: زنی است با طاقتی استثنایی که همه‌چیزش منحصر به‌خودش است. آدم را از رو می‌برد. فکر کن بیست سال چوب‌بست

پرطاقت تاک شکسته‌یی باشی که در شکسته بودن آن هیچ‌گناهی متوجه تو نیست...ده سال اول زندگی مشترک‌مان سراسر در فقر و استیصال مطلق گذشت...چه می‌دانستم پس از آن ده سال جهنمی فقر و گرسنگی، من ناگهان به این شکل دردناک ازپا درمی‌آیم؟ اوایل خیال می‌کردم انگیزهٔ تحملش فقط حس شدید ترحم و انسانیتی است که میراث اخلاقی پدر و مادرش است، اما او تنها به فرمان عشقی عمل می‌کرد که فقط «می‌بخشید» و در عوض آن توقع هیچ پاداشی نداشت...هفت سال پیش از آن‌که این بیماری سمج گریبانم را بگیرد، در شعر از قول او ــ از قول آیدا ــ نوشته بودم:

اینک دریای ابرهاست...
اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمیزاده را
تاب سفری این‌چنین
نیست!

چنین گفتی
با لبانی که مدام
پنداری
نام گلی را
تکرار می‌کنند. («سفر» از «ققنوس در باران»)

شاعر در شعری که توش دخالت عمدی نکرده باشد جادوگر و پیشگو هم هست. گیرم که خودش متوجه نباشد. من، هم فرارسیدن ابرهای سیاهی را که باعث گم کردن راه می‌شود پیش‌بینی کرده بودم هم این حقیقت

محض را که فقط عشق می‌تواند کشتی را از آن ورطهٔ بلا به‌سلامت بگذراند.
صص ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸

***

ـ دسته‌جمعی رسیدیم کنار دری که می‌بایست به‌روی یک هفتهٔ پرخاطرهٔ زندگی من بسته شود.

آیدا با همهٔ محبتش همراهان را وداع کرد. بدرقه‌کنندگان پیاپی سر شاملو را می‌بوسیدند و عکس یادگاری می‌گرفتند. مرد اتریشی بی‌معطلی شاملو را از ما قاپید و از دروازه گذشت.

قیافهٔ معلم‌مان آقای کیامنش جلو چشمم آمد که آخرهای شعر «عمو صحرا» با صدای گرم بغض‌گرفته برای ما می‌خواند:

نه ستاره، نه سرود
زیر این طاق کبود
جز خدا هیچی نبود
جز خدا
هیچی
نبود!

وین
دوشنبه ۱ تیر ۱۳۷۰ / ۲۲ ژوئن ۱۹۹۱

معرفی جلدهای سوم، چهارم، پنجم

جلد سوم

سبک‌شناسی بهار ـ محمدتقی بهار

هویت ایرانی و زبان فارسی – شاهرخ مسکوب

جلد چهارم ــ بخش اول

رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات ـ سیروس پرهام

داستان یک روح[نقد بوف کور] ـ سیروس شمیسا

مکتب‌های ادبی - رضا سیدحسینی

سمبولیسم ـ چارلز چدویک

قصهٔ نو، انسان طراز نو ـ آلن رب گری‌یه

هنر درک زمانه ـ توفستنوگنف / سرگئی زالیگین

جامعه‌شناسی ادبیات ـ روبر اسکارپیت

جلد چهارم ــ بخش دوم

بـابک[رمان] ـ جلال برگشاد

چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار ـ بابک احمدی

مجمع‌الجزایر گولاگ ـ سولیژ نیتسین

جنگ و صلح - لئو تولستوی

طاعون ـ آلبر کامو

کوری ـ ژوزه ساراماگو

خانه ادریسی‌ها ـ غزاله علیزاده

نظری دربارهٔ رمان ـ مارکی دُساد

جلد پنجم

طلا در مس ـ رضا براهنی

با چراغ و آینه ـ محمدرضا شفیعی کدکنی

باغ بی‌برگی [یادنامه اخوان ثالث] ـ به‌کوشش مرتضی کاخی و گروه نویسندگان

«هنرمند باید حتماً جهان‌بینی مشخصی داشته باشد.»
(احمد محمود)

«من هیچ‌گاه کلی‌گویی نمی‌کنم. من به جزئیاتی که در زیر آسمان و در طول زمان پدید می‌آید و آن چهره‌های آشنا را دگرگون می‌کند توجه دارم. همین جزئیات است که امروز را با هزار سال پیش متفاوت می‌کند و به هنر شکل تاره می‌بخشد.»
(سیمین بهبهانی)

«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؟»
(از مقدمه‌ی کتاب)

«عشق‌ها پرپر زد.
رحم را دیدی شلاق فروخت
و خیانت به جنایت خندید.
زندگی را دیدی، گفت که من دلالم
دربه‌در در پی بدبختی‌ها می‌گردید
تا حقارت بخرد.
دوستی پرپر شد.»
(نصرت رحمانی)

سلوک با کتاب ـ جلد دوم