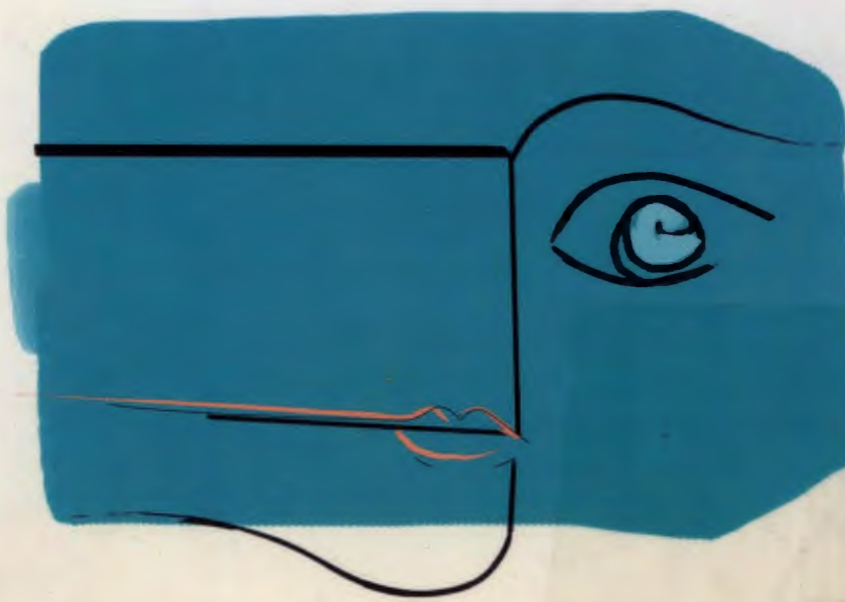
گزیدهٔ مقالات مجلهٔ رودکی (۱۳۵۰-۱۳۵۷)

نویسنده و کتاب

(مجموعهٔ مقالات)

نوشته و ترجمهٔ
آندره موروا - ژان گنتو - ژرژ ریر - اردشیر لطفعلیان
گوستاو لاتسون - ژان لویی بارو - ژان پل سارتر - قاسم صنعوی - آندره آس فرونید
آندره مالرو - مادلن شاپسال - پیر هانری سیمون - یاشار کمال - هانا گرین - مهدی زمانیان
بهنام جعفری - احمد سمیعی - جمشید ارجمند - بهمن سروش - ف. جلوه - الف. بابک - خسرو جهانداری



The Writer and the Book
A Collection of Articles

کتاب حاضر یکی از کتاب‌های مجموعهٔ چندین جلدیِ مقالاتِ مجلاتِ رودکی، فرهنگ و زندگی و هنر و مردم است که طی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۸ منتشر می‌شده است. مقالات این مجلات در شاخه‌های مختلف علوم‌انسانی، از جمله هنر، سیاست، فرهنگ، تاریخ، ادبیات، علوم‌اجتماعی و ... به‌صورت موضوعی و در قالب کتاب در اختیار پژوهندگان و علاقه‌مندان به این گونه مباحث قرار خواهد گرفت. هدف از انتشار دوبارهٔ این مقالات آشنایی نسل جوان با افکار و نظرات نویسندگان معاصر ایران و جهان در حوزهٔ فرهنگ و هنر است.

کتابِ نویسنده و کتاب شامل چهارده مقاله از اندیشمندانِ ایرانی و خارجی است که بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ در ماهنامهٔ رودکی به چاپ رسیده است. در این کتاب پژوهش‌هایی دربارهٔ نویسندگان و کتاب‌ها و گفتگو با نویسندگان بزرگ زمان ما چون: رومن رولان مرد جنبش، تحرک و مبارزه ـ داستایوفسکی، زندانی آزادی ـ دربارهٔ گراهام گرین ـ مشرب اخلاقی مولیر ـ نویسنده‌ای با دستمایهٔ واحد ـ چهرهٔ مردمی توماس مان ـ پیام یاشار کمال به نویسندگان ـ گفتگو با سارتر دربارهٔ ابله خانواده ـ حرف‌های مردی که از مرگ نمی‌ترسید [آندره مالرو] ـ تحلیل کلی از آثار مالرو ـ و ... آمده است.

۸۰۰۰ ریال

ISBN 964-422-450-7

9 789644 224508

سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
WWW.PPOIR.COM

نویسنده و کتاب (مجموعهٔ مقالات)

۸۸۵۷۳

سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ادبیات
LITERATURE

نویسنده و کتاب(مجموعهٔ مقالات) / آندره موروا، ... [و دیگران] ؛ ترجمهٔ بهنام جعفری، ... [و دیگران] .ـ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱.
۱۵۲ ص.(مقالات ماهنامهٔ رودکی؛ ۶)

ISBN 964-422-450-7
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
The Writer and the Book (A Collection of Articles)
پشت جلد به انگلیسی:
مقالات این کتاب از مجلهٔ رودکی ، شماره‌های ۱، ۴، ۶، ۷، ۱۵ ، ۱۹، ۲۵، ۴۴، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۹، ۷۰، ۸۲ و ۸۳، سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ نقل شده است.
۱. ادبیات ـ تاریخ و نقد. ۲. ادبیات ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. موروا، آندره، ۱۸۸۵ـ۱۹۶۷م Maurois, Andre. ب. جعفری، بهنام، مترجم. ج. ایران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ وانتشارات.
PN۸۵ /۹ن ۸۰۹
۱۳۸۱
کتابخانهٔ ملی ایران ۸۱-۴۲۱۳۹م

گزیدهٔ مقالات مجلهٔ رودکی

شماره‌های ۱، ۴، ۶، ۷، ۱۵، ۱۹، ۲۵، ۴۴، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۹، ۷۰، ۸۲ و ۸۳
سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷

اسکن شد

نویسنده و کتاب

(مجموعهٔ مقالات)

The Writer and the Book

(A Collection of Articles)

نویسندگان: آندره موروا - ژان گنو - ژرژ ریر - اردشیر لطفعلیان - گوستاو لانسون - ژان لویی بارو
ژان پل سارتر - قاسم صنعوی - آندره آس فرونید - آندره مالرو - مادلن شاپسال - پیر هانری سیمون
یاشار کمال - هانا گرین - مهدی زمانیان
مترجمان: بهنام جعفری - قاسم صنعوی - احمد سمیعی - جمشید ارجمند - اردشیر لطفعلیان - بهمن سروش
ف. جلوه - الف. بابک - خسرو جهانداری

تهران ۱۳۸۱

سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

نویسنده و کتاب
(مجموعهٔ مقالات)

The Writer and the Book
(A Collection of Articles)

نویسندگان: آندره موروا - ژان گنئو - ژرژ ریر - اردشیر لطفعلیان - گوستاو لانسون - ژان لویی بارو
ژان پل سارتر - قاسم صنعوی - آندره آس فرونید - آندره مالرو - مادلن شاپسال - پیر هانری سیمون
یاشار کمال - هانا گرین - مهدی زمانیان
مترجمان: بهنام جعفری - قاسم صنعوی - احمد سمیعی - جمشید ارجمند - اردشیر لطفعلیان - بهمن سروش
ف. جلوه - الف. بابک - خسرو جهانداری

نسخه پردازی: جهانگیر منصور
حروف چینی، صفحه آرایی و نمونه خوانی: کارگاه ادب
طرح روی جلد: لاله سلطان محمدی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

چاپ اول: اسفند ۱۳۸۱
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

© تمامی حقوق چاپ و نشر این اثر در انحصار
سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.
هرگونه استفاده از این اثر به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم ممنوع است.

شابک ۷-۴۵۰-۴۲۲-۹۶۴
ISBN 964-422-450-7

چاپخانه، انتشارات و توزیع:
کیلومتر ۴ جادهٔ مخصوص کرج - نبش سه‌راه شیشه مینا - تهران ۱۳۹۷۸ ۱۵ ۳۱۱
تلفن: (چهار خط) ۴۵۱ ۳۰۰۲ نمابر: ۴۵۱ ۴۴ ۲۵
انتشارات: ۴۵۲ ۵۴ ۹۵ توزیع: ۴۵۲۹۶۰۱ نمابر توزیع: ۴۵۲۹۶۰۰

فروشگاه شمارهٔ یک:
خیابان امام خمینی - نبش خیابان شهید میردامادی (استخر) - تهران ۱۱ ۳۷۹ ۱۳ ۱۴۵
تلفن: ۶۷۰ ۲۶ ۰۶

فروشگاه شمارهٔ دو:
نشر زلال - خیابان انقلاب - خیابان ۱۶ آذر - تهران ۱۴ ۱۷۹ ۳۵ ۸۱۴
تلفن: ۶۴۱ ۹۷ ۷۸

نشانی سایت اینترنتی:
WWW.PPOIR.COM

فهرست

مقدمه ۷

رومن رولان، مرد جنبش، تحرک و مبارزه ۹

عشق و دوستی ۱۱

از میکل آنژ تا تولستوی ۱۲

روح موسیقی ۱۵

در ستایش رومن رولان ۲۳

داستایوسکی، زندانی آزادی ۳۱

تو دارای نبوغ هستی ۳۴

دوزخ و افتخار ۳۹

مجموعهٔ آثارش همچون یک اعتراف است ۴۱

عشق آنا ۴۳

ابله، شیاطین، بلوغ و برادران کارامازوف ۴۴

انجیلی که بر حسب تصادف باز شده، به او ساعت مرگش را اطلاع می‌دهد ۴۵

دربارهٔ گراهام گرین ۴۷

من خود را مثل یکی از قهرمان‌هایم تلقی می‌کنم ۴۹

مشرب اخلاقی مولیر ۵۴

آزادسازی مولیر ۶۳

گفتگویی با سارتر دربارهٔ ابله خانواده ۶۷

نویسنده‌ای با دستمایه‌های واحد [پاتریک وایت] ۷۷

نبرد یا پناهگاه ۸۰

راز ۸۱

تشریح جانداران و خالق ۸۳

چهرهٔ مردمی توماس مان ۸۵

حرف‌های مردی که از مرگ نمی‌ترسید [آندره مالرو] ۹۰

تحلیلی کلی از آثار مالرو ۱۰۵

پیام یاشار کمال به نویسندگان ۱۳۳

برپا داشتن صلح ۱۳۴

◗ استادم، آقای نابوکوف ۱۳۸
◗ هاوپت‌مان هم از ارادتمندان رند شیراز بود ۱۴۹

مقدمه

ماهنامهٔ **رودکی** از نشریاتی است که پیش از پیروزی انقلاب اسلامی از سوی وزارت فرهنگ و هنر با هدف ۱ـ ستیز با ابتذال رایج در آن روزگار، ۲ـ ارتباط با قشرهای گستردهٔ جوانان علاقه‌مند به مسائل فرهنگی و هنری، ۳ـ انتشار نشریه‌ای دارای سلامت اجتماعی و فرهنگی و ۴ـ انعکاس تحلیلی رویدادهای فرهنگی و هنری، منتشر می‌شد.

نخستین شمارهٔ این نشریه در مرداد ۱۳۵۰ جامهٔ طبع برپوشید و تا آبان ۱۳۵۷، در مجموع، ۸۴ شماره از آن، دربرگیرندهٔ ده‌ها مقاله، مصاحبه و گزارش در موضوعات گوناگون فرهنگی هنری، به قلم روشنفکران، نویسندگان و اندیشمندان ایرانی و خارجی منتشر شد. گفتنی است که حقوق و امتیاز این نشریه متعلق به دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر (دبیرخانهٔ شورای فرهنگ عمومی فعلی) است. به هر تقدیر، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با بررسی دورهٔ کامل این نشریه برخی از مقالات ارزشمند آن را که در قالب کتاب یا به صورت‌های دیگر تجدیدچاپ نشده‌اند، برگزیده است تا آنها را برای آشنایی نسل جوان با سیر تفکر نویسندگان و ارباب قلم و بررسی تحولات فکری و تاریخ معاصر ایران منتشر سازد. در این بررسی، مقالات به چهار گروه تقسیم شده‌اند:

۱ ـ گزارش‌ها و مقالاتی که صرفاً به انعکاس رویدادهای هنری فرهنگی آن زمان اختصاص داشته‌اند؛ مانند اخبار مربوط به برنامه‌های تئاتر و موسیقی، جشنواره‌های هنری و غیره. بدیهی است اینگونه مقالات فایده یا ارزش خاصی برای تجدید چاپ ندارند.

۲ ـ مقالاتی ـ البته معدود ـ که اغلب از دیدگاه خاص سیاسی فرهنگی حاکم در حکومت گذشته به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند و با مبانی عقیدتی و سیاسی مردم ایران

هماهنگی ندارند. از این‌رو، انتشار دوبارهٔ آنها نیز فایده و ضرورتی ندارد.

۳ ــ مقالاتی که بعدها، به دلیل ارزشمند بودن، با تکمیل و اضافه شدن مطالب دیگر به صورت کتابی مستقل منتشر شده‌اند. بدین‌ترتیب، تجدیدچاپ آن مقالات افزون بر تضییع حقوق مؤلف و ناشر، باعث افزایش حجم مجموعهٔ حاضر می‌شود. از جملهٔ این مقالات می‌توان از مجموعه مقالاتی در مورد «وظیفهٔ ادبیات»، «آن‌سوی نیک و بد»، «چگونه می‌توان از موسیقی لذت برد»، «تأملی فلسفی دربارهٔ طبیعت انسان» و... نام برد که به صورت کتاب بارها تجدید چاپ شده است. بنابراین، از آوردن اینگونه مقالات نیز خودداری شد.

۴ ــ سرانجام، مقالات مفید و ارزشمندی که هیچ یک از موانع یاد شده را برای چاپ نداشتند، انتخاب و براساس نزدیکی موضوع و محتوای مقالات، در چند عنوان طبقه‌بندی شدند که به تدریج منتشر خواهند شد.

در پایان یادآوری چند نکته ضروری است:

۱) مجموعهٔ حاضر تنها براساس متن مقالات منتشر شده در نشریهٔ **رودکی** فراهم آمده و هیچ‌گونه ویرایش یا تغییر محتوایی در آنها صورت نگرفته است. از مهم‌ترین دلایل این شیوه آن بود که اولاً، دسترسی به همهٔ مؤلفان مقالات ممکن نیست و ثانیاً، برخی از نویسندگان این مقالات به هر دلیل و دست کم به خاطر گذشت زمان در افکار و اندیشه‌های خود تجدیدنظر کرده‌اند. تغییر در محتوای این مقالات، در عمل یکی از اهداف ناشر را که آشنایی با چگونه اندیشیدن در آن زمان است، مخدوش می‌سازد. بنابراین، مجموعهٔ حاضر دقیقاً براساس همان مقالات و تنها با حداقل تغییر در رسم‌الخط منتشر شده است.

۲) در برخی از مقالات، یک یا چند مورد مغایر با اهداف و مبانی موردنظر در انتشار این مجموعه وجود داشته است که چون اینگونه موارد اندک هستند و از طرفی نکات ارزشمند مقالات بیشتر است، ضمن انتشار متن کامل مقاله، به آن نکات در جای خود توجه داده شده است.

۳) از موارد بالا روشن می‌شود که ضمن تأکید بر مفید بودن انتشار این مقالات، در هرحال مسئولیت صحت مطالب هر مقاله بر عهدهٔ نویسندهٔ آن است.

در پایان، از همهٔ خوانندگان دعوت می‌شود تا با ارائهٔ آرای خود، ناشر را در عرضهٔ خدمات فرهنگی یاری دهند. ان شاء الله.

دبیر شورای علمی
علیرضا مختارپور

«رومن رولان» مرد جنبش، تحرک و مبارزه

آندره موروا
ترجمه و تلخیص بهنام جعفری

رومن رولان به سال ۱۸۶۶ در «کلمانسی» از خانواده‌ای که پنج نسل پیاپی به شغل دفترداری اشتغال داشته‌اند به دنیا آمد.

کودکی‌اش با مبارزه همراه بود، زیراکه از نظر جسمی و روانی بنیه‌ای ضعیف داشت. با این وصف از مادرش عشق به موسیقی، احساس مذهبی و استقلال شخصی را به ارث برده بود. برای او نیز شناخت دنیای خارج، از مدرسه شروع شد. خودش در این‌باره می‌گوید:

«فضای ناگوار مدرسه، این سربازخانهٔ دوران بلوغ، شلوغی شهر و خیابان‌ها، قلب مرا تکان داد... جدال برای زندگی شروع شده بود و به روی شانه‌های جوانی چهارده ساله، چون من، سنگینی می‌کرد.»

دو گریزگاه در راه کاستن از بار این سنگینی، برایش وجود داشت: موسیقی و طبیعت. در سال ۱۸۸۱ بود که او به همراه مادرش به «فرنه»[1] رفت.

هماهنگی کامل طبیعی و آرامش منظره‌ها، زمین خندان که به سوی دریاچه سر فرود می‌آورد، آرامشی همچون طوفان فرو خفته، سنفونی پاستورال، چین‌خوردگی‌های آلپ‌های بزرگ و... تسکین‌دهنده بود:

---

1. Ferney

«چرا در اینجا بود که مکاشفه به سراغ من آمد؟
نمی‌دانم، اما به هر حال پرده‌ای بود که دریده شد.»

به یکباره دورنماهای «نی ورنه»[1] که از بچگی به یاد داشت برای او مفهوم واقعی خویش را پیدا کرد:

«در ظرف چند لحظه طبیعت را برهنه دیدم و آن‌را شناختم، چراکه در گذشته دوستش داشتم.»

و از آن زمان به بعد او گهگاه در جستجوی افق‌های بزرگ و هوای پاک کوهستان، به سویس می‌رفت. در سال ۱۸۸۳ بود که او موسیقی و ایمان مذهبی را در یک زمان شناخت:

«من به وسیلهٔ موتسارت باایمان شدم...»

و یک سال بعد او به جملهٔ ناتمامش پایان داد:

«... و به وسیلهٔ بتهوون و برلیوز آن‌را رها کردم.»

او با این‌کار اعتقاد جدیدی پیدا کرد و این ایمان جدید که بین ۱۶ تا ۱۸ سالگی در وجود او پیدا شد به خاطر مطالعهٔ کتاب **اخلاق اسپینوزا** بود. مطالعهٔ آثار «اسپینوزا» به او امکان شناخت خدا را داد، وجود یکتا، خالق بی‌نهایت، وجودی که تمام هستی است و خارج از او هیچ نیست:

«من نیز درون خدایم، من نیز می‌باید برای همیشه آرامش روحم را حفظ کنم.»

و از آن پس جنبش، تحرک و مبارزه هدف زندگی او شد: بتهوون، واگنر، شکسپیر، هوگو و تولستوی او را در این مبارزه یاری کردند، و خصوصاً تولستوی که تأثیر افکارش بر او از نظر زیباشناسی بسیار قوی،

1. Nivernais

از نظر اخلاقی به حد کافی و از نظر فکری هیچ بود.

در سال ۱۸۸۶ وارد دانشسرا شد. چون فلسفه و نقد ادبی را دوست نداشت رشتهٔ تاریخ را برگزید و از طرف مدرسه، به مدرسهٔ فرانسوی رم فرستاده شد. و این سفر بود که به او اَمکان شناخت ایتالیا را داد. گرچه رشتهٔ انتخابی‌اش تاریخ بود اما علاقه‌ای به کند و کاو در باستان‌شناسی نداشت و بیشتر توجه او به تاریخ هنر معطوف می‌شد، به ویژه تاریخ موسیقی و بالاخره همین علاقه سبب شد تا گرایشی به هنر تئاتر و داستان‌نویسی پیدا کند.

و باز در رم بود که با زنی هفتاد ساله موسوم به «مالویدا فن می‌سن بوک» آشنا شد، زنی که بر خلاف سن‌اش قلبی جوان و روشن داشت و از دوستان، لیست، واگنر، نیچه، و لینباخ بود. دوستی ده سالهٔ او با این زن تأثیر انکارناپذیری بر کارهای او گذاشت.

عشق و دوستی

در سال ۱۸۹۲ رولان با **کلوتیلد برآل** که دختر استاد فیلولوژی در کولژدوفرانس بود پیوند زناشویی بست و خانوادهٔ همسرش او را وارد محافل دانشگاهی، آکادمیک و اجتماعی کردند. اما پاریس بی‌خیال و سرکش سال‌های ۹۰، رولان خشمگین را غضبناک‌تر کرد. پدرزنش وی را تشویق کرد تا رسالهٔ دکترایش را بنویسد، از این جهت با همسرش راهی رم شد در آنجا تاریخچهٔ پیدایش اپرا را به رشتهٔ تحریر درآورد. و درجهٔ دکترا و کرسی تاریخ موسیقی را ابتدا در دانشسرا و سپس در سوربون به دست آورد. به نظر می‌رسید که از این پس زندگی‌اش روال ساده را دنبال کند، اما او سختی را بیشتر می‌پسندید. هدفش در این زمان، تئاتری مبارزه‌جویانه بود، یعنی تئاتری عامیانه و مردمی.

یک تراژدی الهی مبتنی بر معتقدات مسیحی نوشت (آئرت سن‌لوئی) و پس از آن سلسله نمایشنامه‌هایی دربارهٔ انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه.

اولین نمایشنامه از این سلسله موسوم به گرگ‌ها (مورتیوری) در فرانسه سر و صدای فراوانی به‌پا کرد. زیرا که اجرای آن در سال ۱۸۹۸، درست همزمان بود با بحبوحهٔ ماجرای **دریفوس** و تماشاگران تصور می‌کردند (به عقیدهٔ رولان اشتباهاً) که قهرمانان آن همان **سرهنگ پیکاره دریفوس**، و ژنرال **مرسیه**، هستند.

در سال ۱۹۰۱ بعد از ۹ سال زناشویی از همسرش جدا شد و به «**مالویدا**» نوشت:

«یک خبر ناگوار، من در کار طلاق دادن همسرم هستم. بین من و کلوتیلد هیچ جریان خاصی به وجود نیامد، هیچ جز آنکه زندگی ما بسیار متفاوت است و به طرزی جدی از یکدیگر دور می‌شود.»

و هشت روز بعد:

«وحشتناک‌ترین هفته‌ها به پایان می‌رسد. بزرگ‌ترین غم من این است که نمی‌دانم بر سر او چه خواهد آمد. برایش نگرانم، او اینک تنها است و ضعیف و دوستانی خطرناک دارد.».

چندماه پس از این جریان رومن رولان تصمیم گرفت، نمایشنامهٔ گرگ‌ها را به صورت کتاب منتشر کند. اما کمتر ناشری حاضر بود چنین خطری را بپذیرد تا آنکه **شارل پگی**[1] قبول کرد کتاب او را چاپ کند و بهای کتاب را ده فرانک قرار داد. کتاب به فروش رسید اما خیلی طول کشید تا تمام نسخه‌های آن تمام شود.

از میکل آنژ تا تولستوی

از سال ۱۹۰۱ رومن رولان به طور مستمر با دوهفته‌نامه‌ای که تحت‌نظر «شارل پگی» اداره می‌شد، همکاری کرد. وضع مزاجی‌اش گاهی

1. Charles Peguy

او را مجبور می‌کرد تا پاریس را به قصد سویس یا رم ترک گوید. در سال ۱۹۰۲ زندگینامهٔ بتهوون را برای «پگی» نگاشت و نیز درامی دربارهٔ جنگ ترانسوال موسوم به زمان فرا می‌رسد به رشتهٔ تحریر درآورد. همین زمان نگارش رمانی بزرگ را آغاز کرد:

«رمان من داستان یک زندگی است، از تولد تا مرگ، قهرمانم یک موسیقیدان برجستهٔ آلمانی است که مجبور می‌شود از ۱۶ تا ۱۸ سالگی در خارج از آلمان و در پاریس، ایتالیا، سویس و غیره زندگی را بگذراند. محیط زندگی او، اروپای امروز است، خصوصیات قهرمانم با خصوصیات من یکی نیست... فردیت ویژهٔ من در شخصیت‌های درجهٔ دوم تجلی می‌کند. اما برای آنکه همه چیز را گفته باشم، قهرمان من، بتهوون در دنیای امروز است. دنیایی از دید یک قهرمان به عنوان مرکز و محور.»

به هنگام تعطیلات سال ۱۹۰۳ رولان اولین جلد این رمان را (که شاید «بیوگرافی قهرمانه» نام مناسب‌تری برای آن باشد) با نام ژان کریستف به پایان رسانید و با اقبال بی‌مانندی روبرو شد.

برای رومن رولان، «ژان کریستف» بالاتر از یک اثر ادبی بود. شاید بهتر است بگوییم که او با نوشتن این اثر، مأموریتی را به انجام رسانید. در آن هنگام که فرانسه از نظر اجتماعی و اخلاقی تحلیل می‌رفت او می‌خواست با این رمان آتش وجدان را که در زیر خاکسترها مدفون شده بود، بیدار کند.

برای این‌کار او احتیاج به یک قهرمان داشت، قهرمانی که شهامت روبرو شدن با مضحکه‌بازی‌ها، جنایات زمان و نگریستن به آنها را با چشمان باز داشته باشد. و طبیعی بود که بتهوون برایش نمونه‌ای مناسب باشد، چرا که او نه تنها موسیقیدان برجسته‌ای بود، بلکه روحی قهرمانانه نیز داشت، پرتاب بتهوون به جهان نو و رنگ‌آمیزی خشم‌ها و پیروزی‌ها

و شکست‌های او برای رولان، وسوسه‌انگیز بود. اما نباید گفت که ژان کریستف همان بتهوون است. البته گوشه‌هایی از زندگی بتهوون، با استفاده از نامه‌های او، به کار گرفته شده است.

اما فقط چند فصل از جلد اول به این نوشته‌ها اختصاص دارد و ژان کریستف جوان در فضایی از آلمان قدیمی و اروپای پیر محصور شده است. و پس از آن او به دنیای مدرن و خودمختار امروز پرتاب می‌شود و بند نافی که او را به بتهوون پیوند می‌داد پاره می‌گردد. در این رمان، در این سنفونی عظیم می‌توان چهار موومان تشخیص داد:

موومان اول: از تولد تا دوران شباب. در این دوران موسیقی به سراغ قهرمان می‌آید. و نیز به همراه آن درد و غم، تنها عمو «گوتفرید» است که به او تسلی می‌دهد.

موومان دوم: دورهٔ عصیان. در این دوره ژان کریستف علیه اسارت‌های محیط روستایی آلمان قد علم می‌کند. در نبردی که بین دهقانان و سربازها درگیر می‌شود و پس از قتل یک افسر «ژان»، به فرانسه می‌گریزد.

موومان سوم: دورهٔ زندگی در پاریس. با وجود تلخی‌ها و مبتذلات موجود در پاریس قبل از جنگ ژان کریستف در آن دوستی برای خود پیدا می‌کند: **اولیویه ژانس** که پرتوی از خود «رولان» است او نیروی خود را در «ژان کریستف» و ظرافت فرانسوی‌اش را در «اولیویه» می‌بیند.

موومان چهارم: ازدواج اولیویه. این زناشویی نامیمون و بدفرجام است. اولیویه در جریان یک شورش کشته می‌شود، و ژان کریستف که پلیسی را مضروب کرده است به سویس فرار می‌کند در آنجا تن به عشقی گنهکارانه می‌سپارد و تا مرز خودکشی پیش می‌رود.

اما در سکوت و تنهایی کوهستانی شهامت و هنر خود را باز می‌یابد، روشنایی کوه تور را می‌بیند و صدای خود را می‌شنود. او نجات یافته است. چه چیز در این رمان وجود داشت که ما جوانان بیست سالهٔ سال ۱۹۰۶ را بیش از هر رمان دیگری به سوی خود جلب می‌کرد؟

نخست سعادت دست یافتن به اضطراب‌ها و امیدها، در نخستین برخورد با زندگی و دنیا و پس از آن لذت آشنایی با فلسفه و قواعد اخلاقی ساده.

روح موسیقی

پس از همهٔ اینها در آن «موسیقی» راه می‌یافتیم. آن روزها من هر یکشنبه از ولایت خود به پاریس می‌آمدم تا به کنسرت بروم و سنفونی‌های بتهوون را بشنوم. در «ژان کریستف» ما موسیقی را به نوعی در حال خلق شدن می‌یافتیم. کریستف در آغاز نمی‌دانست که موسیقیدان است، اما طبیعت و استادانش خیلی زود این را به او نمایاندند. طبیعتاً، نویسندهٔ این رمان نمی‌توانست هیچ تصوری از موسیقی ژان کریستف به دست دهد. «آلن» می‌گوید:

«تمام کتاب، موسیقی حماسی است که با جریان زمان به جلو می‌رود... روح موسیقی، همان قانون زمان است که در پایان نیز شکوهمندانه قدرت‌نمایی می‌کند. و بدین‌گونه من می‌توانم درک کنم که چرا ژان کریستف «برامس» را دوست ندارد. حتی درک می‌کنم که چرا من نیز برامس را دوست ندارم، و چرا کریستف با عشق در اینجا و آنجا بسان بیابانگردان چادر می‌زند. هرگز در جایی مستقر نمی‌شود. گذر عشق اولش تک‌چهره‌ها را یکی بعد از دیگری روشن می‌کند. این چهره‌ها فرصت دوام پیدا نمی‌کنند. موسیقی چنین جریان دارد.»

عشق موسیقیدان نیز به همین گونه جریان پیدا می‌کند. اما در ژان کریستف داستان عشق دیگری نیز نهفته است، که من آن‌را بیشتر احساس می‌کنم، داستان **اولیویه** را می‌گویم، دوست «کریستف». «کریستف» آلمانی است و «اولیویه» نژاد فرانسوی دارد. او با «ژاکلین» ازدواج کرده است، آنها با هم نمایی از یک دنیای بی‌قانون را می‌شناخته و در نوعی هرج و مرج عشقی گرفتار بودند:

«پیوندهای دیوانه‌وار، ناله‌ها و خنده‌ها، اشک‌های شادمانه از شما چه می‌ماند، غبار خوشبختی؟».

ژاکلین در آغاز می‌خواست در خاطرات و کارهای شوهرش شریک باشد:

«روح او بدون مقاومت در مطالعه‌های انتزاعی که در زمانی دیگر از زندگانی به زحمت ممکن بود انجام شود، غرق می‌شد. عشق وجود او را از زمین جدا کرده بود و خودش هم متوجه نبود، درست مانند خوابگردان، آرام و بی‌آنکه چیزی را ببیند، رویاهای وخیم‌اش را تعقیب می‌کرد. و بعد، متوجه شد که روی بام راه می‌رود، ابداً مضطرب نشد و فقط از خود پرسید که آن بالا چه می‌کند، و بعد به خانه برگشت.»

این ماجرا شبیه به قصهٔ اولین ازدواج «رولان» بود. یک عشق بزرگ که شکستی آن‌را پایان داد. یک واقعهٔ دردناک، و این واقعه که برای خود «رولان» اتفاق افتاده بود، در رمان او این‌گونه با اندوه تعریف می‌شود:

«غمناک‌تر از همه آن است که ژاکلین که به سبب عشق، حتی از خویش هم فراتر رفته بود، ناگاه در پاریس، در این بازار مکاره سقوط می‌کند».

کریستف از این فرانسهٔ کاریکاتوری، این ادبیات شهوانی و پرچانگی‌های پشت پردهٔ ادبی نفرت داشت. از اینکه می‌شنید، موسیقی فرانسه را برتر از موسیقی آلمان می‌دانند، دل‌چرکین می‌شد و به شنیدن موسیقی جدید آنها می‌رفت. زمان **دبوسی** بود. «اولیویه» در مقام دفاع از فرانسه برمی‌آمد و به او می‌گفت:

«تو سایه‌ها و روشنی‌های روز را می‌بینی، اما روز واقعی درونی راکه همان جریان روح ما در طی قرون باشد، نمی‌بینی.».

رومن رولان با این کلمات می‌خواست به آنهایی که بین موسیقی فرانسوی و آلمانی فرق می‌گذارند، جوابی داده باشد. او موسیقی «دبوسی» را گوش کرده بود، موسیقی جدید را. و پاسخش از زبان «کریستف» چنین است:

«چگونه به ملتی اجازه داده می‌شود تا به ملتی دیگر توهین کند. ملتی که ده قرن تمام در جنبش و خلاقیت بوده است. ملتی که دنیا را با هنر «گوتیک» خود آبیاری کرده است. بدون آنکه هرگز بمیرد، ده‌ها بار اعتلای مجدد یافته است»

جنگ سال ۱۹۱۴ برای رومن رولان ضربه‌ای عظیم بود. چرا که نه تنها فکر جنگ در او ایجاد وحشت می‌کرد، بلکه او جنگ بین فرانسه و آلمان را فی‌نفسه برادرکشی می‌دانست. موسیقیدانان آلمانی او را با اندیشه‌های خود پرورش داده بودند و نیز دوستان بی‌شماری در آلمان داشت. با این وصف او بیش از هر کس دیگر خود را فرانسوی و پروردهٔ فرانسه می‌دانست و فردی بود که مشتاقانه به کشورش احساس وابستگی می‌کرد. او خوب می‌دانست که در اوت ۱۹۱۴ فرانسه چارهٔ دیگری جز جنگ نداشت ولی او نه سن جنگاوری داشت و نه بنیه‌اش به او اجازهٔ این‌کار را می‌داد، وظیفه‌اش را در جبههٔ دیگری ادا می‌کرد.

می‌بایست تمدن را نجات داد. رولان به وضوح می‌دید که این جنگ تمدن غرب، تمدن ما، غنی‌ترین و باارزش‌ترین تمدن‌ها را مورد تهدید قرار داده است. او می‌دید که این فرزندان قهرمان که با این همه شجاعت به راه افتاده‌اند، به درستی نمی‌دانند به کجا می‌روند. البته یک وظیفه روشن بود و آن دفاع از خاک میهن‌اش بود. اما پس از آن چه؟ چگونه می‌توان عشق به میهن را با آرمان اروپایی تلفیق کرد؟ در یک آن می‌باید تصمیم گرفت، او شب‌ها انتظار می‌کشید تا مگر صدایی از ژرفای تاریکی بیرون آید و به او بگوید:

«**از اینجا برو**». اما غیر از فریادهای ارتشیان صدای دیگری به گوش نمی‌رسید. مردان بزرگی چون **آناتول فرانس** و **اکتاو میربو** سکوت اختیار کرده بودند.

دوستان رولان: **پگی**، **لوئی ژیله**، ژان **ریشاربلوش** می‌جنگیدند. اما خود او در سویس بود، او می‌اندیشید که وظیفه‌اش گفتن چیزهایی است که هیچکس در فرانسه و آلمان شهامت بر زبان آوردن آن‌را نمی‌داشت، امیدوار بود که اگر ندای دعوت به عدالت سر دهد، در فراسوی هیجانات، اعاظم آلمان به ندای او پاسخ خواهند داد.

روز ۲۹ اوت ۱۹۱۴ پس از آنکه خبر شکست **لوون**[1] را شنید، به **گرهارت هاپتمان** نوشت:

«من از آن فرانسوی‌ها نیستم که آلمانی‌ها را وحشی می‌نامند، من عظمت فکری و اخلاقی نژاد نیرومند شما را می‌شناسم. من به خاطر سوگواری‌های خودمان، شما را ملامت نمی‌کنم، سوگ شما نیز کمتر از آن ما نیست. اگر فرانسه ویران شود مسلماً آلمان نیز سرنوشتی مشابه خواهد یافت...»

اما زیاده‌روی‌ها را سرزنش می‌کرد:

«شما «مالین» را بمباران می‌کنید، «روبنس» را به آتش می‌کشید، لوون دیگر چیزی جز تلی از خاکستر نیست... شما که هستید؟ نوادگان گوته یا اخلاف آتیلا؟... هاپتمان من از شما انتظار جوابی دارم که عملی و مؤثر باشد.»

پاسخ آمد. منفی و سخت، نود و سه روشنفکر آلمانی با بیانیه‌ای از جنون عظمت‌طلبی قیصر دفاع کردند. **توماس مان**، در حالتی از خشم تمام اتهاماتی را که دشمنان به آلمان می‌زنند، رد کرد. روشنفکران در زمان

---

1. Louvain

جنگ یا به سبب حالت غیر ارادی دفاعی، یا به خاطر ترس از نظریهٔ عمومی، منکر عقل و منطق می‌شدند.

در این هنگام رومن رولان مقالهٔ معروف خود موسوم به **در فراسوی نزاع** را در ژورنال دوژنو چاپ کرد. که اول بدان نام **در ماوراء نفرت** را داده بود. نوشتهٔ او در فرانسه خشم بسیاری را برانگیخت، نه تنها نویسندگان حرفه‌ای و ملی به سختی بر او حمله بردند، بلکه دوستان رولان نیز که او را دوست می‌داشتند نظر دادند که در اوج جنگ اتحاد لازم است و انزواطلبی او محکوم می‌شود.

اگر امروز آن مقاله خوانده شود، امروزی که دیگر تمام آن هیجان‌های تند به خاموشی گراییده است. مقاله‌ای معقول و متعادل به حساب می‌آید. به راستی رولان چه می‌گفت؟ او در آغاز خطاب به **لوئی ژیله** و **ژان ریشاربلوش** نوشته بود:

«دوستان من! سرنوشت هر چه باشد، شما تا فراز قلهٔ زندگی رفته‌اید. و سرزمین خود را نیز به همراه برده‌اید... شما وظیفهٔ خود را انجام می‌دهید، اما آیا دیگران نیز چنین کرده‌اند؟.»

نه، سررشته‌داران عقاید، چنین نکرده بودند.

«پس چه؟ شما در دستانتان چنین ثروت‌های زنده و گنجینه‌های قهرمانی داشتید، اما اینها را به خاطر چه کسی مصرف کرده‌اید؟ برای جنگ اروپا، جنگی که تصویری از اروپای ویرانه به دست می‌دهد، اروپایی که بر فراز خرمن هیزم می‌رود و همچون هرکول با پنجه‌های خود کالبد خویش را می‌درد.».

آنچه او، به خاطر آن نه تنها جنگاوران، بلکه قهرمانان دروغین پشت جبهه را نیز سرزنش می‌کرد آن بود که:

«این نخبگان روشنفکر، این کلیساها، این احزاب کارگری،

جنگ را نمی‌خواهند اما برای جلوگیری از آن، چه کوششی به کار می‌برند؟ آنان به آتش دامن می‌زنند و هر یک هیزم خویش را بر آن می‌افزایند.».

بر خلاف آنچه دوستانش می‌گفتند او امپریالیزم آلمان را که ارمغان طبقهٔ فئودال و نظامیان بود، بزرگ‌ترین خطر می‌دانست:

«این امپریالیزم را باید قبل از همه برانداخت اما تنها آلمان، نه بعد نوبت به تزاریسم نیز خواهد رسید.»

«رولان» معتقد بود که جنایت باید مکافات داشته باشد اما با انتقام مخالف بود:

«یک ملت والا، هرگز انتقام نمی‌گیرد، بلکه اصولی حقوقی را برقرار می‌کند.»

من اکنون در عقاید او هیچ نکتهٔ تاریک و قابل انتقادی نمی‌بینم. اما در سال ۱۹۱۴ این عقاید مورد طعن و لعن قرار گرفت و کسی آنها را نپذیرفت، خودش می‌گوید:

«من خود را در این اجتماع خونین تنها و مطرود می‌بینم»

البته کاملاً تنها نبود. چند تنی جرأت مکاتبهٔ با او را داشتند مثل: **ژید، تسوایک، مارتن دوگار، ژول رومن، آنیشتاین و برتراند راسل.**

در سال ۱۹۱۸ جنگ به پایان رسید. رومن رولان به فرانسه بازگشت، اما دیگر هیچ ناشری حتی آگهی‌هایش را چاپ نمی‌کرد. با این همه فعالیت او در اینجا به پایان نرسید. او لیلولی[1] و کله رامبو[2] را نگاشت. «کله رامبو» حکایتی از وجدانی آزاده در جریان جنگ است.

---

1. Lilili 2. clesamboult

رولان به افسانه‌های هندو علاقهٔ بسیار پیدا کرد و نیز به **شکسپیر، دانته، بتهوون** و **تولستوی**، وفادار ماند. معتقد بود که انسان‌ها را باید نه با حرف بلکه با عمل به یکدیگر نزدیک کرد. او لزوم تشکل اروپا و شاید هم اروپا و آسیا را باور داشت. اما بدون از میان بردَن ویژگی‌های خاص ملل مختلف. او موسیقی را به درستی می‌شناخت:

«موسیقی این زبان دنیایی می‌تواند قلب‌ها را به هم نزدیک کند. بتهوون به سهولت می‌تواند به همان‌گونه که با یک آلمانی سخن می‌گوید یک فرانسوی را نیز مخاطب قرار دهد. در برابر هارمونی، عشق، خشم، شهامت، ترس، درد، شادی، همه مفتون می‌شوند».

و این داستان «ژان کریستف»، داستان «رومن رولان» نیز هست. در سال ۱۹۳۷ رولان، بعد از ۲۶ سال زندگی در سویس به فرانسه بازگشت و در خانه‌ای که برای خود خریده بود اقامت کرد و به تدوین کتاب روبپیسر خود پرداخت.

در همانجا بود که، چند سال بعد زندگی‌اش به پایان رسید. درست مانند قطعه‌ای از یک سنفونی بتهوون، کریستف از رودخانه گذشته بود:

«تمام شب را مخالف جریان آب شنا کرده بود... کسانی که او را دیده بودند می‌گفتند که هرگز به مقصد نخواهد رسید، و خنده و مضحکه‌شان مدت‌ها او را بدرقه می‌کرد. اینک کریستف آنقدر دور است که دیگر صدای کسانی را که آنجا مانده‌اند نمی‌شنود. هنگامی که کریستف نزدیک به از پا درآمدن است، به ساحل می‌رسد و به کودکی که روی دوش خود حمل می‌کند، می‌گوید:

ـ بالاخره رسیدیم! چقدر سنگین بودی، تو کی هستی بچه؟

و کودک می‌گوید:

ـ من روزی هستم که می‌خواهد آغاز شود.»

البته «رولان» نتیجه‌ای خوش‌بینانه می‌گیرد. اما روزی را که طلوع

خواهد کرد، نه کریستف و نه رولان نخواهند دید. با این حال این روز نیز مانند روزهای پیشین، سخت خواهد بود. اما کار از این سپیده به آن سپیده انجام می‌گیرد.

اینک کودک به ساحل رسیده است. جوان! حالا نوبت توست!

در ستایش رومن رولان

به مناسبت سالروز مرگ او (۳۰ دسامبر ۱۹۴۴)

ژان گنو

ترجمهٔ قاسم صنعوی

در تمام مدت زندگی، همراهی بزرگ‌تر از او نشناخته‌ام. او مانند **گوته** می‌خواست که خاطره، به خودی خود آفریننده باشد و آدمی گذشته را جز برای دنبال کردن و افزایش دادن زندگی به یاد نیاورد. من با درنظر گرفتن چنین روحیه‌ای است که می‌خواهم بنویسم. بدین ترتیب به او وفادار خواهم بود. ولی این چیزی جز یک داوری سریع نمی‌تواند باشد. هر آنچه را که به او مدیونم نمی‌توانم بازگو کنم. هر که فقط یک‌بار نگاه‌های بسیار روشن او را متوجه خود دیده باشد، به گمان من برای همیشه از خود اندیشه‌ای جز آنچه باید، خواهد ساخت. او هیچگاه کسی، حتی خوارترین افراد را مورد خطاب قرار نمی‌داد مگر اینکه او را در بلندترین حد خود جای دهد و در همان حال نیز وانمود می‌کرد که به مخاطب خود امیدهایی خارق‌العاده بسته است. برای هیچ چیز به اندازهٔ قدرت روحی ارزش قائل نبود. اجازه نمی‌داد که انسان ضعیف باشد. آدمی در کنار او احساس می‌کرد که نیل به عظمت در زندگی امکان دارد و او به آدمی می‌قبولاند که هر کس قادر به کسب این عظمت است. توقعی شگفت داشت. مرد ایمان بود. **بنابر اندیشهٔ او، آدمی هیچگاه به اندازهٔ خویشتن نیست. او که خود انسان زندهٔ بزرگی بود جز برای آن که انسان بیافریند نمی‌نوشت.**

ادبیات مجلسی را «**چون بازار سرگذر**» تحقیر می‌کرد و می‌گفت که خلق یک اثر هنری در نظر او همچون یک حرفه یا به منظور لذت‌جویی نیست. آفرینش هنری در نظر او نمی‌توانست بازی بی‌دلیلی باشد، بلکه بیان و

نتیجهٔ یک تعهد بود و اثر او نبردی طولانی بود که او به خاطر انسان‌ها به آن تن در داده بود. **یک هنر بزرگ بدون ملتی بزرگ که آن را با خون و زندگی خویش، با رنج‌ها و رؤیاهای خویش تغذیه کند، در نظر او امکان‌پذیر نبود.** نخستین آثار او، تئاتر ملت و انقلاب بود: این به آن معنی است که او در خلق ملتش، خود و اثرش را یکسان شریک می‌دانست.

درک وحدت حیات او که مدام وابستگی داشت. و در این همه پیکارها نیز شریک بود در نظر اول دشوار به نظر می‌رسد و ناقدان خرده‌پای از حمله به تضادهای آن خودداری نمی‌کنند. هر یک از ما چون فقط فلان لحظه از این زندگی را مورد ملاحظه قرار دهد ممکن است بر اثر سوداهای خویش مورد این وسوسه قرار گیرد که این روح فقط به خود تعلق داشته است. افرادی که از حرارت برخوردار نیستند مدام در ضد و نقیض‌گویی هستند، اما این امر به نظر نمی‌رسد، زیرا آنها مدام با رفت و برگشت عقایدی که نظیر خود آنها بدون حرارت است زود یکی می‌شود. اما رولان چون از جمله افراد نادری بود که تنها فکر می‌کنند، ضد و نقیض‌گو به نظر رسیده است. اما این تاریخ است که در اطراف مردمی از این‌گونه، آکنده از تضاد است. این‌گونه افراد باید اندیشهٔ خود را با حادثه تطبیق دهند، اما کسی که آنها را خوب می‌شناسد می‌داند که آنها بر روی صخرهٔ خود پابرجا هستند. زمانی ـ در دورانی که با یکدیگر کار می‌کردیم: من مجلهٔ اوروپ[1] را اداره می‌کردم که دوستان او تأسیس کرده بودند و زیر نظر خود او هم بود ـ سرگرم بحث‌های دشوار زمان بودیم. از او دربارهٔ **رابطهٔ عرفان و سیاست** سئوال کردم. جواب او را هنوز در برابر چشم دارم:

«هر کسی باید بکوشد که ندای درون را دریابد و هنگامی که یقین حاصل کرد که آن را به وضوح شنیده، باید از آن اطاعت کند.

---

1. Europe

اما ندای درون شما را به هر جا که برد باز هم استقلال خود را به طور کامل‌تر حفظ کنید. حتی در جنگ به هیچ دسته‌ای نپیوندید. برای این یا آن دسته، فقط متحد داوطلب آزادی باشید که گذشته از یک اقدام محدود، هیچگاه ملزم نمی‌شود. در غیر این صورت کار خوبی که امکان دارد به خاطر آرمان برگزیدهٔ خود انجام دهید ممکن است آلوده و یا معدوم شود.»

او خود هیچگاه از دنبال کردن ندای درون خود دست برنداشت. خود را کم و بیش مانند بخشنده‌ترین رفیق راه به این و یا آن دسته قرض داد، اما هیچگاه خود را به کسی نبخشید. و همواره نیز همین که ندای درونش به او امر کرد، خود را فوراً پس گرفت.

تعهدات او هرچه بوده باشد، این «**اعلام استقلال روحی**» که او در سال ۱۹۱۹ پس از «**گیرودار وحشیانه**» که او از آن «**سرخورده**» بیرون آمده بود، امضایش را به تمام نویسندگان جهان پیشنهاد می‌کرد، به نظر من عمیق‌ترین احساس او را بیان می‌نمود. البته باید درنظر گرفت که او هیچ چیز را بیش از حیله گری تحقیر نمی‌کرد و **هیچ چیز هم نبود که او به اندازهٔ یک ایده‌آلیسم بی‌رنگ و بزدلانه به آن بی‌اعتماد باشد.** و ضمناً او در نظر نیاورد که اندیشه می‌تواند جدا از عمل باشد. او در سال ۱۹۳۴ می‌نوشت: «**بدون توانایی‌های ناشی از به هم پیوستن عمل و فکر، ابداً یک اثر هنری بزرگ وجود ندارد، اینها قدرت‌های مکمل هستند.**»

او به تدریج که در زندگی پیش می‌رفت با وضوح بیشتری به روابط جسم و روح پی می‌برد.

نویسنده، مانند هر شخص دیگری نه آنچه می‌گوید، بلکه آنچه می‌کند، است. صداقت، الزام عمیق اوست که او را مورد داوری قرار می‌دهد. و آنچه در مورد افراد واقعیت دارد در مورد ملت نیز دارای واقعیت است. از اعماق جامعهٔ مضطرب‌مان در یکی از روزهای دسامبر سال ۱۹۴۲ برایش نوشتم که **برای نخستین‌بار احساس می‌کنم که روح ممکن**

است بمیرد. جواب داد: **«این گفته‌ای غم‌انگیز، گفته‌ای واقعی است. شاید ما از رابطهٔ نزدیک امور لاهوتی و دنیوی شناختی بالنسبه روشن نداشته‌ایم. نه اینکه پاسداران امور لاهوتی پیوسته به شمارهٔ اندکی از ملل در جهان متکی بوده‌اند.»**

این که جان **فقط زیبا** باشد برای او کافی نبود. او می‌خواست که جان **مؤثر** باشد. دوست داشت بگوید که او خود کارگری پیر است و همواره می‌خواست که ما همه را به کار وادارد.

در سال ۱۸۹۶ پس از درام‌های ایتالیائی و سن‌لوئی، و پیش از **«آئر»** (AERT) و تئاتر انقلابش، در یادداشت‌هایش می‌نوشت:

> «چیزی که اهمیت دارد حراست روح، عظمت و قهرمانی است. من می‌توانستم به همان خوبی که سن‌لوئی خونش را نثار خداوند می‌کند، در عالم جذبه، به عنوان قهرمان، همان هنرمند ملی عهد رنسانس را انتخاب کنم که هنگامی که از دوزخ با او سخن می‌گویند با **قهقهه‌ای** بمیرد. آن وقت بدون شک کاملاً اندیشه‌ام را بد درک خواهند کرد: اظهار عقیده خواهد شد که من در میان عقاید مختلف شناوری کرده‌ام بی‌آنکه بتوانم تصمیم گرفته باشم. با این همه هدف من هیچگاه عوض نشده است. هدف من، از تمام اشکال ایمان و شک آشکار کردن آتش پنهانی، و ابدیتی است که هر کس در درون دارد. هر کسی، هرگونه که بیندیشد و اعتقاد داشته باشد، به شرط آنکه فقط بخواهد انسان باشد، و تمام قدرت‌های اخلاقی انسانیت تقسیم شده را به صورت دسته‌ای گردآورد ـ در یک کلمه شوق عمل را در دورانی تضعیف شده بستاید...»

او قهرمان‌ها را دوست داشت. تمامی آثارش دعوتی به شهامت است. بیوگرافی قهرمان‌وار **بتهوون، میکلانژ، تولستوی**، گواهی نوعی عظمت است که او در رؤیا می‌پرورد و در این مرحلهٔ پرتردید سال‌های ۱۹۰۰ احساس می‌کرد که ـ آن چنان که خود می‌گفت ـ باید **«عظمت جهان را نجات داد»**. من فکر می‌کنم که او بیش از آنچه در اندیشهٔ خوشبختی انسان‌ها بوده باشد،

در اندیشهٔ عظمت آنان بود:«**دنیا در خودپسندی محتاطانه و پست خود، به حالت خفگی می‌میرد، پنجره‌ها را باز کنیم. هوای آزاد را به درون بیاوریم. هوای متعلق به قهرمانان را فرو دهیم**». او در سال ۱۹۰۳ در مقدمهٔ کتاب کوچکش دربارهٔ **بتهوون** چنین سخن گفته است، وَ همین لحن بود که او را شناساند و نخستین خوانندگان و نخستین دوستانش را گردآورد. در مقدمهٔ **میکلانژ** در سال ۱۹۰۶ همان موضوع را به نحو عمیق‌تری از سرگرفت. او بانگ برداشت:

«من از این ایده‌آلیسم بزدلانه که نگاه را از بینوایی‌های زندگی و ضعف‌های جهان برمی‌گرداند نفرت دارم. قهرمانی دروغین، نوعی بزدلی است. در جهان فقط یک قهرمان وجود دارد: جهان را آن چنان که هست دیدن و دوستش داشتن».

کتابهای کوچک او، زندگی‌نامه‌های «**پلوتارک**»وار او، این شرح زندگی‌های افراد برجسته در ابتدا خصوصیتی ممتاز به کار او بخشیدند و دوستان بسیاری برایش به وجود آوردند افراد همسن من او را مانند نوعی «**گورو**» (رهبر معنوی هندیان) دنبال کردند. او بود که نوعی جرأت و نوعی شهامت را به ما تعلیم داد. به ما میل به پیشی جستن را بخشید. این قدرت روحی که او به ما می‌آموخت آیا باید ما را آمادهٔ جنگ می‌کرد؟ او فقط خواسته بود زندگی کردن را به ما بیاموزد. ده جلد ژان کریستف هم همین درس را به ما داده بود. این رمان اروپا بود، اروپایی که باید نجات داده می‌شد. «رولان» به اروپا می‌نگریست و از دریچهٔ چشم کسی چون **بتهوون** درباره‌اش به داوری می‌پرداخت. در این سرگذشت زیبا یک جوان آلمانی و یک جوان فرانسوی، **ژان کریستف** و **اولیویه** با یکدیگر مواجه می‌شوند و یکدیگر را دوست می‌دارند. رابطه سخت است و ژان کریستف «**بالاتر از گیرودار**» است. «**رولان**» **در «ژان کریستف» گندیدگی اروپای ناسیونالیست را بیان کرده است**. جنگ درگرفته بود، او چگونه می‌توانست ساکت بماند؟

نمی‌توانست ساکت بماند و خود را آشکار نکند. **او بر بینوایی‌های هولناکی که به این گندیدگی منتهی می‌شد تأسف می‌خورد و قبل از همه، یگانه کسی بود که جرأت کرد در پاسخ جنون مردمان بگوید: نه!**. و این وفادار ماندن به عمیق‌ترین اندیشه‌اش بود. بیش از همیشه باید «**اتحاد انسانی**» را اعلام کرد و کسانی را مورد خطاب قرار می‌داد که ژان کریستف را به آنها اهداء کرده بود: «**به جان‌های آزاد همهٔ ملت‌هایی که رنج می‌برند می‌جنگند، و پیروز می‌شوند**».

او هنگام انجام این کار در دل بزرگ‌ترین سنت فرانسوی، سنت انقلاب، سنت فلاسفهٔ قرن هجدهم، سنت **میشله**، **هوگو**، سنتی که پیوسته خواسته است فرانسه را با جهان و بشریت شریک کند، جای داشت. او یک «**فرانسوی قدیمی ریشه‌دار**» بود که از خانواده‌های **کورو** و **رولان**، اجداد شعر، که از آنها «**سختی اخلاقی فولادوار و شکست‌ناپذیر در برابر دروغ و بزدلی‌های پست**» را گرفته بود.

همه می‌دانند که در فرانسه و در آلمان، شهامت‌های او چه بدنامی‌ها و چه اهانت‌هایی برایش به بار آورد، زیرا مردم اروپا جز جنگیدن، چیزی دیگر نمی‌خواستند. او در مقدمهٔ کتابی که در آن مقاله‌هایش را گردآورده بود جواب داد: «**یک ملت بزرگ، یک ملت بزرگ که جنگ بر او یورش آورده فقط نباید از مرزهایش دفاع کند: عقلش هم هست**». بدین ترتیب او از عقل فرانسه دفاع کرده بود، و همزمان با آن از عقل تمام انسان‌ها دفاع کرده بود. و پیش می‌آید که در سراسر جهان، عقل تمام افراد در این گفتار شناخته می‌شود. با گذشت زمان روشن شده است که این سخنان پیامبرانه بوده است و امروزه اساس جهانی بودن افتخار او نیز همین است.

گمان می‌کنم که توجیه خصوصیت رزمنده و گاه تحریک‌آمیز اندیشه‌اش را می‌یابم: او پیکر بلند بالای لاغر و غالباً ضعیفش را (او در تمام مدت زندگیش بیمار بود) به مسخره می‌گرفت اما می‌دانست که در او «**یک نیروی زندگی خشمآلودی است که می‌خواهد به موجود درونی او تحقق**

بخشد». این تضاد، نخستین تضادی که در وجودش نقش بسته بود، بدون شک اصل همان **«نه»** و **«من نمی‌پذیرم»** بود که او مدام در قبال بی‌نظمی‌های جهان بر زبان می‌آورد. او پیکرش را نمی‌پذیرفت و با آن **«مانند سگ رفتار می‌کرد»** (خود اوست که چنین گفته) و آن را همواره در فشاری سمج قرار می‌داد. او ناگزیر بود که این پیکر را تحمیل کند اما در زمینهٔ روح، همیشه برد با او بود: روح او هیچگاه چیزی جز آنچه او از خود ساخته بود نبود. او دارای «روحی بیباک» بود. نبردی طولانی آن را به روشنی کشاند.

او دربارهٔ خود گفته است که غالباً در نخستین بخش زندگی خویش **«یکی در مقابل همه»** بوده است. اما به هنگام پیر شدن خواسته بود که **«تن واحدی که همه است»** بشود. او این فرمول‌ها را به صورتی اندکی بیش از حد فصیح و شاید هم اندکی غرورآمیز دوست داشت، ولی برای نبرد خود به این غرور نیاز داشت. در این فرمول‌ها هیچگونه تناقضی وجود ندارد. او از جملهٔ افرادی بود که زمزمهٔ گنگ همهٔ ارواح و بیانات پایدار آنها را می‌شنوند. گفتن نه در قبال سرگردانی‌های انسان‌ها در میان هوس‌های‌شان، همان توافق با عقل بازیافتهٔ آنهاست. آن که با هرچه همه از آن اطاعت می‌کردند مخالفت می‌ورزید، با همان عمل، خود را با درونی‌ترین امیدهای آنان موافق می‌یافت. او ضعف آنان را رد می‌کرد. قدرت آنان را بیدار می‌کرد. رولان ـ عمیق‌ترین قسمت وجود او ـ وحدت انسانی را، اشتراک عناصری را که ما از آنها تشکیل یافته‌ایم و برادری نیز در آنها پایه گذاری می‌شود، احساس می‌کرد. او احساس کرده بود که همان انسان واحد در تمام انسان‌ها پراکنده است. او صاحب یک روح بزرگ مذهبی و برادرانه بود. نوشته است: **«فقط کسانی را قهرمان می‌خوانم که به سبب روحشان بزرگند»**. و **«قلب»** برای او همان قلمرو پهناور زندگی درونی بود. او از صمیم قلب خواسته است به انسان‌ها کمک کند که زندگی کنند و نیروی زندگی را در خود افزایش دهند. آنچه او **«برادری غم‌انگیز»** خوانده در سرچشمهٔ کلیه کتابهای او وجود دارد. این برادری

برای او یک اصل، یک قانون، یک عقیده ثابت نبود، بلکه یک امر وجدانی، یک مکاشفه، یک امر روحی بود. زمانی برای دوستی نوشت: «در آخر سر، من موسیقیدان هستم، در همه چیز هماهنگی می‌جویم ـ هماهنگی تمام اعتقادها و تمام قدرت‌های زندگی». واقعی‌ترین استاد تفکر و زندگی او بتهوون است که در تمام مدت زندگی همراه او بوده است. **او به انتلکتوالیسم، تجرید، افکار بسیار روشن که ممکن است به زندانی مبدل بشوند بی‌اعتماد بود.** اندیشهٔ او موزیکال بود، و مانند خود موسیقی، واجد هماهنگی و ویرانگر تناقض‌ها بود، به همان اندازه که حساس بود، عاقل هم بود و می‌خواست به ندای آهستهٔ درونی تمام انسان‌ها طنین ببخشد.

داستایوسکی، زندانی آزادی

ژرژ ریر
ترجمه و تلخیص بهنام جعفری

یکصد و پنجاه سال پیش داستایوسکی در مسکو به دنیا آمد. آیا او برتر از همهٔ غول‌های ادبیات روس نیست؟ و بیش از همه عذاب نکشیده است؟ او در دنیایی از آتش زندگی کرد که در آن شعله‌های دوزخ با مکاشفات مردی جهان‌بین درهم می‌آمیزد. محکوم به اعمال شاقه شد مصروع و قمارباز بود. تمام زجرها، و تمام شکنجه‌ها را دید. اما حساس بودنش به او امکان شناخت خدا را در لحظات ابهام و سرگشتگی داد. ژرژ ریر، راه دشوار دوران حیات و آثار او را حکایت می‌کند.

مه بود و آسمان قیرگون و خیابان‌ها خالی، لنینگراد، در آن روز چهره‌ای از سنگ داشت. غمگین همچون پیاده‌روهایش. نه جانداری، در میدان وسیع «سنت ایزاک» بود و نه کالسکه‌ای. باد یخ‌زده‌ای از جانب بالتیک می‌وزید، بر حاشیهٔ «نوسکی»، تک و توک عابرانی، با بالاپوش‌های‌شان در جوار دیوارها راه می‌پیمودند. به نظر می‌رسید که تمام زندگی و تمام خوشی‌ها نابود شده و در طول یک شب، سن‌پترزبورگ رویائی **گوگول**، به صورت شهر ارواح درآمده است.

چرا، آن روز صبح چنین سرد و غم‌انگیز بود؟ داستایوسکی در جایی می‌گوید: «پترزبورگ بیداریی ماتم‌زده دارد.».

در یکی از همین روزهای شوم بود که دانشجو **راسکولنیکف**، اتاق خود

را در زیر شیروانی ترک می‌گوید، تا پیرزن رباخوار را به قتل برساند. خانه‌اش آنجاست در «رائیز جایا» نه چندان دور از محلی که داستایوسکی اقامت داشت. در این بازار ماهی‌فروشان، که تعلق به بیستروهای روسی، رباخوارها و فواحش داشت، یک خانهٔ قدیمی و سیاه هست با دری بزرگ و کوتاه که راه به حیاطی شلوغ، مملو از بچه دارد.

پلکانی با نردهٔ آهنین، آنجا به چشم می‌خورد. پلکانی که آن همه در فیلم‌هایی که از جنایت و مکافات اقتباس شده است به ما نشان داده‌اند. من این نرده را که راسکولنیکوف لمس کرده بود، فشردم. انگشتانم هنوز سردی آن‌را حفظ کرده‌اند. دیگر از بیستروهای روسی، از دائم‌الخمرها (کجاست مارملادوف فراموش نشدنی؟) و از فواحش (کجاست سونیا؟) در این بازار ماهی‌فروشان و در تمام روسیه اثری نیست.

تمام اینها یکشنبه با یک اشارهٔ قلم، به دستور استالین محو شد.

و این است میدان معروف سمنووسکی[1] که در آنجا داستایوسکی دردناک‌ترین لحظهٔ زندگی خود را گذراند. چیزی نباید زیاد تغییر کرده باشد: همان میدانگاه خلوت که سربازخانه‌ها محاصره‌اش کرده بودند و در آنجا روزی برای او طلوع کرد که دیگر نمی‌باید پایانی داشته باشد.

در آن روز تلخ، او متوجه همه چیز شد. این جمعیت، نقل و انتقال گروه‌های نظامی، چوب‌بست‌های اعدام که در وسط میدان برافراشته شده بود نشان می‌داد که آنها را می‌خواهند اعدام کنند.

روزی کثیف بر فراز سن‌پترزبورگ آغاز می‌شود. تمام شب را برف باریده است. میدان وسیع سمنووسکی تماماً سپید است. خرابکاران یک به یک از گاری‌های زندان پیاده می‌شوند و به سمت تیرها راهنمایی می‌گردند.

آنان با سرهای برهنه، لرزان در سرمای سحرگاهی به قرائت حکم گوش می‌دهند: «پتراچوسکی، مومبلی...، گریگوریف محکوم به مرگ».

---

1. Semenovski

او در کنار مومبلی است. او را می‌بیند که رنگش را می‌بازد و تلوتلو می‌خورد. قرائت حکم ادامه دارد. «آکچاروموف، شاپوهشینکوف، داستایوسکی»!

آفتاب پنبه‌های کثیف آسمان را می‌درد، طاق طلایی کلیسای سمنووسکی می‌درخشد. او مبهوت شده است. ناگهان خود را نسبت به آنچه در اطرافش می‌گذرد بیگانه احساس می‌کند. همه چیز درهم می‌غلتد. آنان را وادار می‌کنند تا در برف زانو بزنند. اسقف صلیب نقره‌ای یخ‌زدهٔ خود را به روی لبان آنها می‌فشارد.

جلاد آنان را تحویل می‌گیرد، لباده‌ای به صورت باشلق به آنان می‌پوشاند. «گریگوریف»، «پتراچوسکی»، «مومبلی»، اولین نفراتی هستند که به سوی تیرهای اعدام کشیده می‌شوند آنها بسته شده‌اند و باشلق‌ها را به روی چشمان‌شان کشیده‌اند. صدای طبل و اصطکاک سلاح‌ها شنیده می‌شود.

«تا سه چهار دقیقه، دیگر نوبت من خواهد رسید.»

او جزو دستهٔ دوم محکومین بود. با چشمانش گنبد طلایی کلیسا را می‌نگریست گویی که خود را وابسته به این روشنایی می‌دانست و با تمام وجود انتظار انفجار موحشی را می‌کشید که می‌رفت تا دنیا را متلاشی سازد.

او می‌لرزد، زانوانش می‌لرزد، قلبش او را عذاب می‌دهد. دچار حالت تهوع شده که ناگهان وحشتش در انفجار نوری محو می‌شود چنان‌که گویی گلوله‌ای آتشین در او منفجر شده باشد.

این عصیان درونی است، شهابی است، که تا چند لحظه با حملهٔ صرع همراه است. زندگی کردن! زندگی کردن به هر گونه که باشد.

اما زندگی، تنها برای دو دقیقه؟ استفاده کردن از این دو دقیقه و در همان چند دقیقه، زندگی کردن برای تمام عمر، آخرین اندیشه‌هاست، بعدش؟ او دیگر چیزی نمی‌داند. آیا انفجار وحشتناک به وقوع پیوسته

است؟ یارانش به خاک افتاده‌اند، قتل عام شده‌اند؟ آیا او هم مرده است؟

او دیگر نور خیره‌کنندهٔ گنبد طلایی کلیسای سمنووسکی را نمی‌بیند او خود نور «است». او از دیوار گذشته است. «در آن سو قرار دارد». ۲۷ ساله، مردن، این کلمات هیچ مفهومی ندارند، چگونه خواهد مرد؟ روشنایی می‌میرد؟

یک آرامش، یک سکون وصف نشدنی در وجود اوست، زمان، فضا، دیگر وجودی ندارد. این دیوار زرد رنگ، دیوار سربازخانه سمنووسکی نیست، تعلق به بیمارستان بینوایان مسکو دارد. جایی که او در آنجا به دنیا آمد.

تو دارای نبوغ هستی

خانهٔ زرد آنجاست. پشت میله‌ها، در حیاط قدیمی بیمارستان غمزده با ساختمان‌های چرب، حیاطی با درختانی از چوب پلاسیده که در میان آن بیماران آفتاب را می‌جویند.

در این محلهٔ مسکو ـ امروزه اختصاص به تئاتر ارتش شوروی دارد ـ هیچ چیز تغییر نکرده است، کوچه، آن روزها، کوی مرده‌کش‌ها نامیده می‌شد و امروز به خیابان داستایوسکی معروف است.

در آنجا، در فقر، ترس، و بوی اتر بود که او پانزده سال اول عمر خود را گذراند این پسر کوچک رنگ‌پریده که هرگز در حیاط بازی نمی‌کند، **فدور میخائیلوویچ**، پسر کوچک سرگرد دکتر داستایوسکی است.

چرا این منزلگاه طبقهٔ همکف اینقدر تاریک است؟ آنها همه بر سر سفره در اتاق غذاخوری که با آجرهای قهوه‌ای تزیین شده است نشسته‌اند، دکتر اونیفورم بر تن دارد. مادرش در لباس سیاه فوق‌العاده ظریف و رنگ‌پریده است، و حالتش همچنان وحشت‌زده، و بچه‌ها، فدور و میشل، سه دختر، آندره کوچولو، هستند، به اضافهٔ تصاویر درگذشتگان خانواده، بر دیوار.

چرا، پدرش میخائیل آندره ئیوویچ همواره چهره‌ای سرد و اخمو

دارد، چنان‌که گویی خشم چشمانش را آکنده است؟ او پسر کشیشی است که نمی‌خواسته کشیش باشد. او احساس می‌کند که نفرین شده است: «من یک بدبخت، یک شکست خورده‌ام».

فدور از خجلت و خشم می‌لرزد.

در شانزده سالگی همه چیز را از دست داده است. به میشل برادر بزرگ‌ترش نزدیک می‌شود. پدرش که بازنشسته شده با دختران به «دوروویه» ده خود در قلمرو تولا رفته است. او در آنجا با صد «روح» خود به صورتی ابتدایی، چون مردی تنها و غیر قابل تیمار، زندگی می‌کند. شکم بردگانش را سیر می‌کند و زندگی را برای‌شان دشوارتر. پسرها در پترزبورگ به پانسیون گذاشته شده‌اند، و پدر به تقاضای آنها برای ارسال پول، بخصوص در مورد فدور که در مدرسهٔ نظام از گرسنگی به فلاکت افتاده، تنها با آه و ناله پاسخ می‌دهد. نفرین بر خسیس! یک شب ژوئن (۱۸۳۸) فدور ناامیدانه نامه‌ای پرگلایه برای او می‌نویسد که بیشتر حکم تهدید را دارد.

پیکی پس از پیک دیگر، پاسخ می‌آید. پدرش توسط دهقانانش خفه شده، و این یک روز غم‌افزا و خفقان‌آور است. او گریزان به پرسه زدن در کوچه‌ها می‌پردازد.

«**دیگران ضربه را زده‌اند، اما قاتل او تو هستی.**» او حالت تهوع دارد. احساس می‌کند که می‌افتد. از خود بی‌خود می‌شود. چگونه زندگی کند؟

در کجا نیروی تحمل ناگواری‌های روزها و وحشت شب‌ها را بیابد.

شبی بر حاشیهٔ نوسکی، گریگوریویچ را می‌بیند، دوست قدیم دوران مدرسه‌اش که روزنامه‌نگار شده است به او می‌گوید: «برادر بیا با هم زندگی کنیم، با خوب و بد یکدیگر بسازیم». آنان در یک اتاق زندگی می‌کنند و از نان سیاه و عصارهٔ جو تغذیه می‌کنند و هر دو می‌نویسند، می‌نویسند.

به گریگوریویچ اعتراف می‌کند:

ـ من تنها یک امید دارم: نوشتن یک داستان و اگر موفق نشوم آن‌را به ثمر برسانم خودم را به «نوا» پرتاب خواهم کرد.

ـ اسم داستانت چیست؟

ـ «مردم فقیر».

داستان یک کارمند پیر که عاشق دختری فقیر می‌شود. و با سر کوفتن عشق خود، معشوقهٔ خویش را به آغوش رقیب می‌اندازد، که البته این حکایت، شنل گوگول را به خاطر می‌آورد که با او رمان روسیه نیز متولد شد.

اما چه فضایی! چه وحشتی! گریگوریویچ که تکان خورده است فدور را در بغل می‌کشد ـ برادر تو دارای نبوغ هستی.

فردا او دست‌نوشته را برای «نکراسف»، پوشکین مردمان فقیر، و معروف‌ترین منقد روسیه برد و دست‌نوشته را جلوی این مرد مقتدر گذاشت.

ـ یک گوگول تازه پا به عرصهٔ وجود گذاشته است.

گریگوریویچ دروغ نگفته بود. هشت روز بعد **فدور میخائیلوویچ داستایوسکی** معروف‌ترین مرد **سن پترزبورگ** است کتابش منتشر نشده است، اما در سالن‌ها، باشگاه‌ها، تالارهای مطالعه، راهروها، تنها صحبت از مردم فقیر و گوگول تازه است. او برای میشل می‌نویسد: برادر این افتخار است. آنها همه دیوانهٔ من شده‌اند.

یک شب او را به «سه نیورا» زیبای آن زمان معرفی می‌کنند. در یک نگاه او متصور یک رابطه می‌شود یک داستان، در جستجوی یک غزل است که بی‌هوش می‌شود. فردای آن روز تمامَ سن‌پترزبورگ از این ماجرا سخن می‌گوید.

در یک شب شادمانی، به هنگامی که تگرگی عظیم پترزبورگ را در خود غرق می‌کند و در میان گل و لای، مردی که سردش است، گرسنه است، و از اندیشهٔ پرتاب کردن خود در «نوا» می‌گریزد و به نزد **پتراچوسکی**

می‌رود. او یک سوسیالیست است (ما در سال ۱۸۴۸ هستیم و شورش‌های پاریسی در اینجا تمام جوانان را تحت تأثیر قرار داده است) او، داستایوسکی مؤمن و مرتجع، وارد یک گروه انقلابی می‌شود که بر علیه تزار توطئه می‌کند.

ماجرا به طول نمی‌انجامد. یک بامداد در ساعت پنج، برای دستگیری‌اش می‌آیند، پگاهی دیگر همان صبح روز اعدام اوست.

چه می‌گذرد؟ تفنگ‌ها پایین می‌آیند. سه محکوم از چوبه‌های تیرباران باز می‌شوند، مردان جوخهٔ اعدام دور می‌شوند.

در لحظه‌ای که فرمان آتش می‌رفت تا صادر شود فرمان عفو تزار می‌رسد. ضربه آنچنان است که یکی از محکومان، گریگوریف، بلافاصله دیوانه می‌شود. داستایوسکی هرگز آن‌را از یاد نمی‌برد.

بینی اسبان در شب یخ‌زده بخار می‌کند. خرابکاران که محکومیت‌شان به حبس با اعمال شاقه تنزل یافته است، سه به سه اجتماع می‌کنند، زنجیر به پاهای‌شان می‌بندند و در سورتمه‌های پوسیده قرار می‌گیرند.

شب نوئل است، زندانیانی که به سوی سیبری می‌رفتند از سن‌پترزبورگ مروارید فام گذشتند. در پشت هر پنجره شمع‌های درختان، حرارت و مردمان شاد به چشم می‌خورند.

او از آنجا به برادرش می‌نویسد:

ـ من از مقابل منزل تو که متعلق به کرایوسکی است گذشتم و در آن لحظه بود که به نحو کشنده‌ای غمگین شدم.

و بعد شب است و استپ بی‌پایان. هر ده ساعت یک توقف دارند، کاروان مغموم در میان برف و طوفان فرو می‌رود. در اورال سرما تا چهل درجه زیر صفر می‌رسد. گوش‌ها و پاها یخ می‌زند، از زخم‌ها خون می‌چکد. هیجده روز برای رسیدن به **توبولسک** ـ ایستگاه قبل از **امسک** که در آن زنجیری‌ها از هم تفکیک می‌شوند وقت لازم است.

در آنجا بیگاری‌ها را به زنجیر می‌کشند. بعد از حرکت از سن‌پترزبورگ، هنگامی که کاروان، توبولسک را ترک می‌گوید، زنی به داستایوسکی یک کتاب می‌دهد. انجیلی که، در زیر جلد پاره آن او یک اسکناس ده روبلی می‌یابد.

بعد از سه روز به امسک و زندان می‌رسند. هیچ کلامی برای وصف آن محل وجود ندارد آنجا خانهٔ مردگان است. دوزخ است او را به اعمال شاقه می‌گیرند، نیمی از سرش را از پشت گردن تا پیشانی می‌تراشند نیمی از سبیلش را نیز می‌زنند و قبای سیاه زشتی که بر پشت آن یک آس ورق به رنگ زرد قرار دارد به او می‌پوشانند.

این نویسندهٔ شیک‌پوش و آلامد سن‌پترزبورگ است که به صورت یک دلقک غمزده و احمق درآمده که با صدای سوت کار می‌کند و در صف پوتین‌هایش را به هم می‌کوبد و در زیر بار آجری که در سرمای منهای ۴۵ درجه بر پشت خود می‌کشد از بدنش خون می‌ریزد.

یک شب پریده‌رنگ وارد اتاقک می‌شود با چشمان مبهوت و خنده‌ای احمقانه. در اواسط شب زندانیان با نعره‌های او از خواب برمی‌خیزند. صدا از داستایوسکی است که دچار حملهٔ صرع شده و به روی زمین کشیده می‌شود. همواره زنجیر به پا دارد، همواره مراقبش هستند، هیچگاه لحظه‌ای آرامش ندارد. و این وضع چهار سال دوام می‌یابد.

اما در اعماق نفرت و وحشت، این روح آتشین، چیزی را می‌یابد که در اوج ناامیدی اندیشه به دست آوردنش را نداشت: ایمان را. در میان تاریکی‌ها کسی در انتظارش است، مسیح، همان که او از حضورش در آنجا احساس شک نکرد.

این مسیح است، مسیح تکفیر شده. شکنجه دیده و ربانی که داستایوسکی زندانی، در وجود هر یک از همزنجیرانش او را می‌یابد. هر چقدر هم که عادی باشد، کسی در آنجا نیست که جلوه‌ای از خدا را با خود نداشته باشد، خودش به برادرش می‌نویسد:

«من کشف دیگری هم کرده‌ام: کشف خلق روسیه، انسان‌های واقعی، انسان‌های قدرتمند، روح‌های راستین و طلایی، در زیر لجن‌زار.»

اما این کشف دیگری نیست، همان کشف است. با پیدا کردن مسیح او همه چیز را یافته است. صعودی اعجاب‌آور شروع می‌شود.

در اونیفورم خاکستری، با صورتی چروک خورده در زیر کلاهی صاف با نواری سرخ‌رنگ، با پوتین‌های ساییده شده، داستایوسکی زندانی از کاهش میزان مجازات استفاده می‌کند و زندان را ترک می‌گوید.

دوزخ و افتخار

پشتش خمیده است و زانوانش بر زمین کشیده می‌شود، اجازهٔ مسافرت ندارد، محکوم است که مانند یک سرباز ساده در سیبری خدمت کند در «سه می‌پالاتینسک» به کاروانسرای دورافتاده‌ای در استپ‌های آسیا می‌رسد. زنی به او می‌گوید:

ـ چقدر شما رنج کشیده‌اید!

این زن «ماری دیمتری رایسائیوا»ست، سی ساله، که شوهرش معلمی است دائم‌الخمر و از کار بیکار شده. و اینجا پس از مدتی نومیدی با شکست روبرو شده است. اما زن از طبقهٔ اشراف است، دختر یک مهاجر فرانسوی، ماری دیمتریونا، «که در بالهٔ اشراف استراخان رقصیده است». به نفرت‌انگیزترین وضع دارای خصوصیات بانوان اشرافی است. و چه حالتی دارد؟ ظریف، بلوند، مسلول. از هیجان می‌سوزد و خواستار ناممکن است.

مردی که از دوزخ می‌آید، اسیر است. تا زمانی که شوهر دائم‌الخمر در کاباره است او در کنار ماری می‌نشیند. با وی آرام سخن می‌گوید، دستش را می‌گیرد، و این وضع ماه‌ها ادامه می‌یابد.

آنان در رویا در این فکرند که اگر آن دیگری، آن «دائم‌الخمر» نابود شود زندگی‌شان به چه صورتی درخواهد آمد. بر سر جنایت توافق شده است. «ایسایف» در ده دورافتاده‌ای در سیبری که زنش را با خود به آنجا برده می‌میرد.

این به نظر داستان داستایوسکی است. ندامت، فدور سرمست از خوشی را از هم می‌درد؛ مگر نه او بود که مرگ ایسایف را طلب می‌کرد همچنان‌که مرگ پدرش را خواستار بود؟

او پس از چندماه به زن می‌پیوندد. اما در همین زمان بیوهٔ جوان عاشق معلمی شده است. فدور می‌خواهد خودکشی کند که اندیشه‌های دیوانه‌وار او را آگاه می‌کند. جدا شدن از زن، قربانی کردن خود و کمک به ازدواج زن با رقیب است.

شمع در مقابل تصویری از قدیسین، در زیر سقف پوشیده از کاه پوسیدهٔ خانه می‌سوزد با ضربه‌ای از الهام برمی‌خیزد. به ناگاه متوجه می‌شود که در حال گذراندن هیجان اولین رمان خویش است: **مردم فقیر**.

آیا ماری از قربانی شدن او متأثر شده است؟ آیا آن معلم او را ترک کرده است؟ زن تصمیم می‌گیرد که با داستایوسکی ازدواج کند.

دوزخ دیگری آغاز می‌شود که هشت سال دوام می‌یابد، در شب زفاف او گرفتار موحش‌ترین حملهٔ صرعی می‌شود که تا به آن روز گذرانده است.

ماری که از این حالت او بی‌خبر بوده، وحشت می‌کند، و دیگر هرگز نمی‌تواند بر نفرتی که نسبت به وی دارد غلبه یابد.

زندگی زناشویی به صورتی آغاز می‌شود که سوای احساس ترحم هیچ نوع خوشبختی در آن وجود ندارد، با این وجود همین احساس به این دو موجود کمک می‌کند تا زندگی زناشویی را تحمل کنند.

بالاخره یک شب، یک شب نوامبر ۱۸۵۹ قطاری از سیبری که وارد ایستگاه پترزبورگ می‌شود دهقانی ریشو با چشمانی شیطانی راکه در زیر

کلاهی از پوست سمور پوشیده شده پیاده می‌کند. زن لاغر و بلندی با لباسی سیاه او را همراهی می‌کند. مرتباً سرفه می‌کند، گویی که کالبدش می‌خواهد از هم بدرد.

آنان فدور و ماری داستایوسکی هستند، فراریان خانهٔ مردگان.

فریاد تحسین و ستایش مردم، داستایوسکی را دربر می‌گیرد. چرا که زمانه عوض شده است. نیکلای اول، تزار آهنینی که او را به زندان افکنده بود مرده، و آلکساندر دوم جانشین‌اش الغای بردگی را اعلام می‌کند. خرابکاران سال‌های ۱۸۴۹ چه می‌خواستند؟

از داستایوسکی «زندانی آزادی» در بازگشت از بند، چون حواری عصر جدید استقبال می‌شود. خاطرات خانهٔ مردگان که هنوز منتشر نشده است در ملأ عام خوانده می‌شود، و چون سندی برای محکوم کردن رژیم به کار می‌رود، انقلاب در شرف تکوین است.

داستایوسکی به نیکبختی تنها به وسیلهٔ خدا ایمان دارد. تزار و کلیسای ارتدوکسی وحشت‌زده شده‌اند. نبوغ بینشگری که در او رسالت نجات ملت روسیه را بیدار کرده است به وی خیانت نموده و رسالت را از او بازستانده است.

در پشت پرده‌های اتاق خواب، زنی آرمیده، سرفه می‌کند، ضجه‌اش گهگاه بلند می‌شود. مرد، در اتاق با حالتی قوز کرده و رنگ‌باخته، می‌گردد، درست به‌سان یک پیرمرد سعی دارد با کلماتی آرام به فریادهای زنش پاسخ گوید، و دهانش را لبخند تلخی باز می‌کند با مشت‌های گره کرده مدت مدیدی در برابر تصویر قدیس می‌ایستد. بعد بر سر میز می‌نشیند و تب‌آلود می‌نویسد، تا آنجا که درمانده، با چشمانی گداخته، خویشتن را با لباسی به روی نیمکت چرمی پاره پاره می‌اندازد. نیمکت راسکولنیکف.

مجموعهٔ آثارش همچون یک اعتراف است

اما یک شب دیگر طاقتش لبریز می‌شود. می‌گریزد. از این زن محکوم

و از این گذشته‌ای که احساس مرگ دارد می‌گریزد. با دختر جوانی به سوی اروپا می‌رود.

دختری که لحظه‌ای او را دوست داشته است و دیگر ندارد. می‌رود تا از او متنفر شود نامش «آپولینارا» است. دختری پرجوش و خروش، که نیهیلیست است و فقط بیست سال دارد.

تمام اینها برای چه؟ اینک می‌داند که تمام آنچه که بر سرش می‌رود یک مفهوم دارد، اگر به دنبال «آپولینارا» روان شده، اگر به خاطر او زن بیمارش را ترک گفته، برای این است که در وجود خویش شوق دیوانه‌وار قمار را روشن می‌کند. شوقی که به مدت هشت سال باعث می‌شود تا او در آتش زندگی کند. به خاطر آن است که او روزی قمارباز را بنویسد. و شبی در «بادن بادن» مقروض و بدون یک شاهی پول به سوی خودکشی گام بردارد.

و به یک لحظه او اندیشهٔ این شاهکار را در سر دارد جنایت و مکافات.

شمع‌های تازه‌ای روشن می‌کند «من تنها هستم. می‌ترسم». اتاق خواب خالی است. او به یکباره وارد پترزبورگ شده است. زنش درگذشته است، هنگامی که در احتضار بود بر بالین‌اش وی سیاه‌ترین اثرش را نوشت: راه زیرزمینی.

این اعتراف اوست، مغشوش‌تر از هر آن چیزی که تا به حال نوشته شده باشد. قبل از او احدی شهامت نداشته تا این حد ژرفای ظلمات روان ناخودآگاهی را که در آن، تنفرهای ابرازنشدنی، جنایت‌هایی که قدرت اجرایش نیست و تمنیات موحشی را که تنها در اوهام غرق می‌شود بشکافد.

این دوزخ ـ که هر کسی در وجود خویش دارد ـ آزمایشگاهی است که از آن یک به یک چهره‌های موحش «راسکولنیکف»، «اسویدری گائیلوف»، «استاوروگین»، «ایوان کارامازوف»، خارج می‌شوند، چهرهٔ سادیک‌ها، شیاطین آثارش.

بعض منتقدان این کتاب را که فصل تازه‌ای در رمان‌نویسی باز کرده

است با ترشرویی به دور می‌اندازند. با این وجود خاطرات خانهٔ مردگان منتشر می‌شود، و این یک پیروزی است، می‌گویند آلکساندر دوم به هنگام خواندن آن گریست. تمام روسیه از آن بر خود لرزید. برای اولین بار از زمان **پوشکین** و **گوگول** به بعد، روسیه نداهایی راکه از ژرفای وجودش بلند می‌شد شنید.

عشق آنا

صدای ناقوس نیم‌شب که از دوردست برمی‌خیزد، او از نوشتن بازمی‌ایستد. بلند می‌شود. پرده‌های اتاق خواب راکنار می‌زند. به زانو می‌افتد و با حرارت چهره‌ای راکه از خوشی می‌درخشد و به سوی او متمایل گشته می‌بوسد. دخترک بیست و یک سال دارد.

او **آنا گریگوری یونا** است، زن دومش، که چهره‌ای باریک دارد. با موهایی به رنگ کاه روشن و چشمان سبز نتوچکا دخترک قهرمان یکی از قدیمی‌ترین داستان‌هایش.

شبی، چند ماه بعد در پترزبورگ، دخترک تندنویسی، که کودکی بیش نیست خود را به او معرفی می‌کند. او در بن‌بست قرار گرفته. اگر در ظرف هشت روز کتاب خود **قمارباز** راکه از پیش فروخته بود تحویل ندهد، حق خویش را به عنوان نویسنده از تمام آثارش از دست می‌دهد. طبق قراردادی عجیب که در لحظاتی از دیوانگی که در آن روح خود را به شیطان می‌فروشند منعقد شده بود.

هر دوی آنها مشغول کار می‌شوند. او می‌گوید و دخترک می‌نویسد و با حضور او همه چیز به نحو معجزه‌آسایی راحت و آسان می‌شود. او نیز مثل آن دختر بیست ساله می‌نماید، و بهار است. برای دیگران، او یک زندانی سابق، یک انسان نابغه، یک دیوانه است و برای دخترک، «فدیا».

دخترک چندان باهوشی نیست اما احساسات غریبی دارد.

عیب ناراحت‌کنندهٔ قمار که همه را می‌ترساند او را به وحشت

نمی‌اندازد. می‌داند که رولت برای فدیا چیزی جز «دوزخ اراده» نیست، دوزخی که به او اجازه می‌دهد تا ناراحتی‌هایش را در خویش حفظ کند. وحشت‌هایی که خمیرهٔ اصلی نبوغ اوست. و به محض آنکه دخترک او را غمگین و پریشان ببیند، دستش را یا پالتویش را به او می‌دهد تا برای بازی به کازینو بروند.

دخترک می‌داند که او در بازگشت، خسته، نادم، دیوانه، اما آرام است.

ابله، شیاطین، بلوغ و برادران کارامازوف

ابله! او مدت زیادی تصور این رمان عدالت و بی‌گناهی را داشته است، با این سادگی اندیشه که خدا را خواهد دید. چراکه او قلبی پاک دارد. دیدن خدا! یعنی این آزمایش ماوراءالطبیعه که او در ابله به ما ارزانی می‌دارد. او با شیاطین دست به گریبان باقی می‌ماند. در تصور فرار از دست آنها، به سوی ایتالیا می‌رود. شبی که در طول «آرنو» با زن جوانش قدم می‌زد و غروب افق فلورانس را نظاره می‌کرد. ناگهان چند دستفروش دوره گرد که از آنجا می‌گذشتند فریاد برآوردند:

«سوءقصد، ترور! سن‌پترزبورگ در آتش!» او بلافاصله به هتل بازگشت، پرده‌ها را کشید، شمع‌ها را روشن کرد. آتش‌سوزی مغزش را اشغال کرده بود از «زیرزمین» «کیریلوف» مشرک، واستاوروگین ضد مسیح ـ که قبل از نیچه «ابرمرد» را می‌بیند و از خدا روگردان است ـ سر به‌در آوردند.

همه چیز کامل می‌شود. فکر از خیابان آمده است. انقلاب به حرکت درآمدهٔ روسیه در چنگال «شیاطین» است. «آزادیخواهان» را جانشین «شیاطین» کردن هدف انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ است.

اما این فکر در فلورانس نیم قرن قبل از ماجرا به توسط داستایوسکی، این ناظر جادویی، لمس می‌شود.

آنها به پترزبورگ بازمی‌گردند. در کنار بازار ماهی‌فروشان، نه چندان

دور از منزل راسکولنیکف، در «رایزجایا» و در طبقهٔ چهارم یک خانهٔ کارگری اقامت می‌کنند.

حملات صرع تشدید می‌شود، ادارهٔ مجلات، مقالات روزنامه‌ها، داستان، سخنرانی، وظایف به روی هم انبار می‌شوند.

پناهگاهش، گوشهٔ میزش به هنگام شب در کنار شعله‌های آتش است. می‌نویسد: «هنگامی که این کتاب را به پایان برسانم، همه چیز را گفته‌ام.» این کتاب، برادران کارامازوف است. این حماسهٔ تاریکی‌ها، بدون شک اوج کار اوست، که در آن خدا و شیطان رو در رو قرار می‌گیرند. این نبرد شخصی اوست. خودش در آغاز رومانش می‌نویسد «اثر شوم.»

انجیلی که بر حسب تصادف باز شده، به او ساعت مرگش را اطلاع می‌دهد

او به دیر «اپتیناپوستین»، بزرگ‌ترین مکان کلیسای ارتدوکس روسی که در آنجا **گوگول** و **تولستوی** نیز به جستجوی خدا رفته بودند می‌رود.

یکی از کودکانش می‌میرد.

ـ می‌توان خدا را یعنی هماهنگی جهانی را، به قیمت اشک‌های یک کودک قربانی قبول کرد؟

تا اوج جستجویش، داستایوسکی «صیاد بزرگ»، جز شک و عذاب چیزی نمی‌یابد «مرگ بیا، من همه چیز را گفته‌ام.»

و مرگ می‌آید. او همواره بیمار بوده است. حملات صرع وی را از پای انداخته است. از سال‌ها پیش او از بیماری رنج می‌کشید. افتخارش اساطیری است. در قلمرو خویش، سرحد تاریکی‌ها، او بزرگ‌ترین موجود است. ورقه‌های روح را شکافته است، ورقه‌هایی که کل ادبیات اروپا در آن غرق می‌شود.

شبی زنش را بیدار می‌کند.

ـ نتوچکا، انجیل را باز کن.

کتاب کهنه‌ای است با جلد پاره که زن مقدسی در توبولسک به هنگامی

که عازم زندان بود به وی داد.

ـ بخوان.

زن کتاب را تصادفی باز کرد.

«انجیل به روایت متی قدیس. فصل سه. سورهٔ چهارده: مرا دیگر برای این ساعت باز ندارید!»

او باز می‌ایستد.

ـ می‌بینی خواهم مرد.

فردای آن روز (۲۹ ژانویه ۱۸۸۱) به هنگامی که ناقوس‌های آهنین می‌نواختند، می‌میرد. و فردای روز مرگش، شنبه جمعیت در «نوسکی» موج می‌زند. مردم تابوت را برمی‌دارند و بر دوش تا «لورنوسکی» معروف‌ترین صومعهٔ سن‌پترزبورگ می‌برند. و در آن با تمام عظمت‌اش به روی «صیاد بزرگ» گشوده می‌شود. صیادی که تمام طول عمرش خدا را در آتش جستجو می‌کرده است. و شاید اولین نفری باشد که به ملت روس نبوغ برادرانه‌اش را می‌نمایاند.

باد بالتیک آخرین برگ‌ها را از شاخه‌ها جدا می‌کند. مردی با یقهٔ بالا آمده در زیر برگ‌های فرو افتاده در جاده‌ای که به میان گورها می‌رود روان است.

سرودی مذهبی آغاز می‌شود. از کجا می‌آیند؟ و بعد سکوت عجیبی حکمفرما می‌شود این سپیدی، این آرامش این سکوت ـ و در آسمان این صلیب عظیم ابدیت که تمام وجود از دست رفته را در خود محو می‌کند ـ داستایوسکی زندانی تمام بندها، در اینجا همه آن چیزی را که در جستجویش بود یافته است. «**سنگی که بر روی آن بتوانم سرم را قرار دهم و تا ابد آرام بگیرم.**»

دربارهٔ گراهام گرین

اردشیر لطفعلیان

در مقدمهٔ تازه‌ای که «گراهام گرین» بر یکی از رمان‌های نخستینش به نام این یک میدان جنگ است نوشته است می‌خوانیم:

«رجوع به گذشته همیشه تجربه‌ای دردناک است. به تدریج که شخص به مرگ نزدیک می‌شود با یک نوع حالت انتظار نسبت به زمان زندگی می‌کند. گویی برای رسیدن به پایان راه شتاب دارد.»

این کلمات غافلگیرانه بازگو کنندهٔ دو جنبش و دو آهنگ متضاد در ذهن نویسنده است. چندی پیش در کتاب سفر در کنار عمه‌ام گراهام گرین شور زندگی را در قالب شخصیت عمه «اگوستا» به ما تلقین می‌کرد.

سال گذشته با کتاب یک نوع زندگی که سرگذشت نامهٔ خود اوست و در انگلیس و فرانسه انتشار یافته است، او را در نوعی بازگشت به بیست و پنج سال نخستین زندگی‌اش می‌یابیم، اما این بار با وارستگی و متانتی که از هر گونه شور و شر جوانی خالی است.

بی‌شک برداشتن این قدم برای کسی که دربارهٔ زندگی خصوصی‌اش، سخت رازدار و کم سخن است کار آسانی نباید باشد.

گراهام گرین در اثر قبلی‌اش نیز، نوعی مراوده را با آثار گذشتهٔ خود از طریق انتشارات زودگذر و یادآوری بعضی از اشخاص، مکان‌ها و موقعیت‌های آشنا آغاز کرده بود.

معهذا، او به تصویری که همیشه به عنوان یک مرد انگلیسی آرام و تودار از خودش به دست داده است وفادار مانده بود.

سرگذشت نامهٔ گراهام گرین، نشانه‌هایی غیر عادی از بی‌حوصلگی، ناامیدی، احساس شکست و همچنین ناپایداری نویسنده به دست می‌دهد.

این درست همان صفاتی است که در قهرمان‌های او می‌یافتیم ولی حتی فکر اینکه بتوان آنها را به خود نویسنده نسبت داد از خاطرمان نمی‌گذشت.

در اینجا حقیقتی که بیان می‌شود از حد قصه‌پردازی تجاوز نمی‌کند. به نظر می‌رسد که او نسخهٔ بدل قهرمان‌های خودش است. حتی چیزهایی هم اضافه دارد.

آیا شما کار جوانی را که فقط برای کشتن وقت می‌رود و یکی از دندان‌های سالمش را از ریشه در می‌آورد معقول می‌شمارید؟ معهذا این همان کاری است که از خود «گرین» سر زده است.

یک نوع زندگی با همان صرفه‌جویی بی‌اندازه در کلام و همان طنز و شوخ‌طبعی ـ که آشنای خوانندگان «گرین» است، یک قهرمان از راه بدر رفته ولی جذاب و لطف‌انگیز را به ما نشان دهد. معذلک کنجکاوی ما همچنان ارضا نشده.

عنوان کتاب خود اعلام خطری است.

گراهام گرین اینجا هم در بسیاری از موارد مرموز و طفره‌رونده باقی می‌ماند.

او وجود خودش را نمی‌شکافد و از اینکه زندگی حقیقی‌اش را پیش چشم ما بگشاید ابا دارد. ولی در عوض کتاب جزئیات پربهایی از زندگی در انگلیس سال‌های بیست را به دست می‌دهد. در این کتاب همه چیز دارای صبغه‌ای از بیست و پنج‌سالگی نویسنده است. اما بر عکس آنچه که در کلمات سارتر می‌بینیم، او خود را برای خواننده روشن نمی‌کند و در برابر هر گونه وسوسهٔ خویشتن شکافی، مقاومت می‌ورزد.

در مصاحبه‌ای هم که با «ماری فرانسواز آلن» نویسنده لوموند می‌کند

(و خوانندگان ترجمه‌ای از آن را چند سطر پایین‌تر می‌یابند) از آنچه انگلیس‌ها در معنای بسیار باریک کلمه به «شخصی بودن» اصطلاح می‌کنند، فقط چیزهایی را که خودش می‌خواهد فاش می‌کند.

★ ★ ★

من خود را مثل یکی از قهرمان‌هایم تلقی می‌کنم

ـ جای تعجب است که سرگذشت نامهٔ شما به بعد از انتشار سومین رمان‌تان ختم می‌شود. در حالی که شما در آن موقع ۲۸ سال بیشتر نداشتید.

در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته‌اید شرح می‌دهد که «بالاخره باید در جایی متوقف شده» و شما چنان لحظه‌ای را انتخاب کرده‌اید، زیرا مصادف با زمانی است که شما به عنوان نویسنده دچار شکست و ناکامیابی بوده‌اید. چه عمدی بوده است که این سرگذشت در نقطهٔ شکست به انتها برسد؟

ـ زیرا همان‌طور که در آنجا نوشته‌ام شکست به زعم من یک نوع مرگ است و متوقف شدن در آنجا امری طبیعی است. به علاوه من نمی‌خواستم در این کتاب پای اشخاصی را که هنوز زنده‌اند به میان بکشم.

ـ آیا علت کم سخنی شما دربارهٔ ازدواج‌تان نیز همین است. شما فقط دو کلمه دربارهٔ این موضوع حرف می‌زنید در حالی که زندگی زناشویی یکی از دوره‌های مهم و کامیاب عمر شما محسوب می‌شود.

ـ بدون شک همین‌طور است.

ـ آنچه که در کتاب شما در خواننده تأثیر بسیار می‌گذارد، خشونت بی‌حدی است که در قبال بی‌حوصلگی از خود نشان می‌دهید. تا جایی که برای رفع بی‌حوصلگی از بازی کردن «رولت روسی» هم روی‌گردان نیستید، آیا باز هم همان‌قدر از بی‌حوصلگی در رنج و عذاب هستید.

ـ بلی. بی‌حوصلگی یک بیماری مزمن است. ولی امروز دیگر مثل آن

روزها در من شدت ندارد. معهذا هنوز هم رنج می‌برم. فکر می‌کنم که حال من در آن روزها حال کسی بود که امروز از او به عنوان .Manisqwe Depressif یاد می‌کنند.

ولی با فرا رسیدن پیری از وخامت حال Mariaque کاسته می‌شود و سرانجام شخص به حالتی از تعادل دست می‌یابد.

ـ شما در شانزده سالگی به دنبال روانکاوی رفته‌اید و این یک پدیدهٔ استثنایی است. آیا فکر نمی‌کنید که این امر در شما اختلالی ایجاد کرده باشد؟

ـ نه ـ نمی‌دانم. آثار این واقعه در من چگونه بوده است. مطمئن نیستم که این موضوع اهمیت زیادی داشته باشد. فقط شاید آثارش به مواقعی که تعطیلات مطبوعی را می‌گذرانیده‌ام محدود می‌شده است و احتمالاً علاقه‌ای که من همیشه به رؤیا دارم در من برانگیخته می‌شد. فکر می‌کنم که به همین سبب است که من در رمان‌هایم به خواب و رؤیا متوسل می‌شوم.

اتفاق می‌افتد که وقتی در حال نوشتن هستم، یکباره متوقف شوم. امروز هم درست همین حالت به من دست داده. شب ممکن است خواب قهرمانی را ببینم و الهام به دنبال آن فرا می‌رسد.

فکر می‌کنم برای یک نویسنده ارتباط با عالم رؤیا اهمیت اساسی داشته باشد.

می‌توان در خلال روز آنچه را که نوشته شده مرور کرد و شب خود را به دست رؤیا سپرد.

ـ چه عاملی شما را به نوشتن سرگذشت خود وادار می‌کند؟ کنجکاوی که در قبال خودتان دارید؟

ـ بلی ـ یا بهتر است بگویم، به عقب نگریستن و زندگی بخشیدن به آنچه که گذشته است. اما بدون هرگونه جوش و التهاب، زیرا در غیر

این‌صورت رشتهٔ کار از دستمان به در می‌رود. در این کار از یک عامل دیگر به طور تصادفی، کمک بسیار گرفته‌ام و آن سلسله نامه‌هائی است که پس از مرگ مادرم از او باقی ماند و به من یاری داد تا صحت و اصالت خاطرات خود را بازرسی کنم.

ـ آیا از یادداشت‌های خصوصی خودتان هم استفاده کرده‌اید؟

ـ من جز به طور فصلی و بسیاری نامنظم یادداشتی برای خود برنداشته‌ام. فقط از دو یادداشت که سال‌ها پیش به قصد تهیه سرگذشت‌نامهٔ خودم برداشته بودم، کمک گرفته‌ام. یکی از این دو مربوط می‌شود به «رولت روسی» و دیگری به برخوردی که با یک دشمن ایام مدرسه در مالزی داشته‌ام. عنوان یادداشت اخیر «انتقام» بود.

در مورد بقیهٔ کتاب باید بگویم که در سه سال اخیر به رشته تحریر در آمده است.

ـ شما چرا درست این موقع را برای نوشتن سرگذشت‌نامهٔ خودتان انتخاب کردید؟

ـ چیز دیگری در دست نوشتن نداشتم. من در حال طی کردن یک بحران شدید مالیخولیائی بودم به دیدن یک روانکاو رفتم که به من «الکتروشوک» بدهد. او به من توصیه کرد که آن حالت وازدگی را تا پانزده روز دیگر تحمل کنم و در ضمن شروع کنم به نوشتن هرچه از دوران کودکی به یاد می‌آورم. من هم همین کار را کردم. پس از پانزده روز حالت عصبی من مرتفع شد بدون آنکه احتیاجی به «الکتروشوک» باشد و من در خلال آن بحران چندین صفحه مطلب نوشتم که امروز قسمت اعظم کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد.

به هرحال در اعتقاد من شش تا شانزده سال نخستین زندگی پر از رویدادهائی سرشار است که شخص می‌تواند برای بقیهٔ ایام عمر از آنها

بهره‌برداری کند. من حتی مجبور شدم دو هزار کلمه از سرگذشت‌نامهٔ خود را حذف کنم.

ـ آیا به همین علت است که در سرگذشت‌نامهٔ شما بعضی قسمت‌ها مثل داستان گرویدنتان به «کاتولیسیسم» از وضوح و صراحت لازم برخوردار نیست.

ـ گرایش من به آئین کاتولیک داستانی است بدون معنای خاص و من آن را همان‌طور که اتفاق افتاده شرح داده‌ام. شما کجایش را غیر صریح یافته‌اید.

ـ آنچه را که در توجیه کاتولیک شدن خودتان گفته‌اید.

ـ عدم صراحت مربوط به استدلالی است که از طرف کشیش عنوان می‌شود. اما انگیزهٔ من در این کار چه بود. من می‌خواستم دریابم که نامزدم به چگونه چیزی اعتقاد می‌ورزد؟

ـ ولی آیا انگیزهٔ اصلی شما در این کار، باز هم گریز از بی‌حوصلگی نبوده است.

ـ نه ـ در این مورد بخصوص من می‌خواستم چگونگی ایمانی را که در شخص دیگری تجلی داشت احساس کنم.

ـ آیا در روش کارتان تغییری داده‌اید؟

ـ نه ـ فقط کمتر می‌نویسم. برای آنکه نوشتن به تدریج مشکل می‌شود. من همیشه بعد از صرف صبحانه شروع به نوشتن می‌کنم، ولی حالا پس از پنج تا شش روز کار به یک وقفه احتیاج دارم.

پیش از این می‌توانستم کتابی را در نه ماه تمام کنم اما حالا به سه سال وقت احتیاج دارم. نه اینکه سرعت نوشتنم کم شده باشد، بلکه به علت دفعات استراحتی که برای خودم قائل می‌شوم.

ـ آنچه که شخص را در سبک نگارش سرگذشت‌نامهٔ شما تحت تأثیر قرار می‌دهد، قدرت تصویرسازی است.

شما، از بوها، سلیقه‌ها و دل بهم‌خوردگی‌ها حرف می‌زنید ولی چیزهائی که باید با چشم دید، در میانه محو است. فکر می‌کنید که این خصوصیت، سرگذشت‌نامه شما را از سایر کتابهای‌تان متمایز کند.

ـ بلی ـ من در آغاز از تصاویر به حد افراط استفاده می‌کردم و اکنون هم متمایل به ادامهٔ این سبک هستم. آن وقت‌ها من به سبک «باروک» تمایل زیادی داشتم و این خود جریان‌ها و حرکات را کند می‌کرد. با افزایش سن، بصیرت بیشتری در کار پیدا کردم.

ـ دوست ندارید که از شما زیاد حرف بزنند. اینطور نیست؟

ـ اصلاً دوست ندارم.

ـ پس از نوشتن این کتاب چه نوع احساسی دارید. آیا خود را با گذشته بیشتر مربوط حس می‌کنید؟

ـ نه ـ حالا که کتاب نوشته شده میل دارم فراموش کنم.

ـ شما که معمولاً آدم توداری هستید، از اینکه قسمتی از زندگی‌تان را جلو مردم عریان کنید وحشتی ندارید؟

ـ نه، زیرا در حقیقت خودم را جدا از آن زندگی حس می‌کنم. من خودم را درست مثل یکی از قهرمان‌هایم می‌بینم.

ـ معهذا اثری که روی خواننده باقی می‌ماند اثر عجیبی است.

ـ خودم می‌توانم تصورش را بکنم. ولی به گمان من شخص باید خویش را از تسلط یک قهرمان بخصوص آزاد کند. نباید به او دلبستگی پیدا کند و از او با هیجان حرف بزند. حتی اگر بداند که این قهرمان کسی جز خود او نیست.

مشرب اخلاقی مولیر[1]

گوستاو لانسون
ترجمهٔ احمد سمیعی

ممکن است این پرسش پیش آید که آیا اصولاً مولیر مشرب اخلاقی خاصی داشته است و آیا این ما نیستیم که آن‌را به وی نسبت می‌دهیم. پیش از هر چیز باید گفت که تأمل عمیق در احوال مردمان محال است که بر پایهٔ استنباط معینی از زندگی و خیر و شر نباشد و به چنین استنباطی نینجامد. از اینکه بگذریم خود مولیر به ما می‌گوید که هدف اساسی کمدی اصلاح خلقیات انسانی است. این‌را می‌گوید تا نمایشنامهٔ تارتوف را موجه سازد، اما قول او حجت مصلحتی نیست. همهٔ آثار بعدی او طنز اجتماعی یا اخلاقی است: وی چهره‌های مضحک و اشخاص شایستهٔ خود را چنان در نمایشنامه نشانده است که هرگز در این تردیدی به جا نمی‌ماند که اینان را توبیخ و آنان را تأیید می‌کند. پس مشرب اخلاقی چیست؟

مشرب اخلاقی مولیر جنبهٔ انسانی دارد و این پیش از هر چیز بدان معنی است که دارای خصلت مسیحی نیست. مولیر عمیقاً از مسیحیت بی‌خبر مانده است: مسیحیت سرش نمی‌شود. مقصودم این نیست که خدانشناسی علمی «دون ژوآن» که بس سخت و قوی است به پای او نوشته شود. هر چند روی‌هم رفته دشوار باشد که بین انتخاب چهره‌ای چون **اسگانارل**[2] به عنوان مدافع خدا و مذهب از یک‌سو و حرمت قلبی

---

۱. این مقاله از کتاب **تاریخ ادبیات فرانسه** Histoire de la littérature française تألیف گوستاو لانسون G. Lanson ترجمه شده است.

۲. Sganarelle، چهرهٔ نمایشی چند نمایشنامهٔ مولیر از جمله **دون ژوآن** *Don Juan*.

نسبت به این امور از سوی دیگر سازشی ایجاد کرد. لیکن نمایشنامهٔ **تارتوف** هیچ شکی به جا نمی‌گذارد. در این نمایشنامه آنچه خطیر و پرمعنی می‌بینیم طریقه‌ای است که مولیر برای تعریف پارسایی راستین اختیار می‌کند. من در صداقت او و در اینکه جداً خواسته است پارسایی راستین و دروغین را از یکدیگر بازشناساند شک نمی‌کنم. لیکن وی پارسایی راستین را فیلسوفانه و شکاکانه تعریف می‌کند و آن‌را به درجهٔ اخلاقیات و فضایل اجتماعی تنزل می‌دهد و از آن چیزی را نفی می‌کند که برای مردی پارسا، یا بهتر بگویم، برای مردی مسیحی، اصل است. شعلهٔ حیات باطنی، رقت عرفانی، ریاضت فوق انسانی، زهدی که طبیعت انسانی را سرکوب و رام سازد، این همه را، با ایمان کامل به درستی کار خود، طرد می‌کند: به عقیدهٔ او این جمله چیزی جز سفاهت یا ریا نمی‌تواند باشد. با معنایی که مولیر به پارسایی و دین‌داری می‌دهد، مسیحیان دو آتشه چیزی جز «اورگون»[1] یا «تارتوف»، یعنی ابلهان یا ریاکارانی چند، نتوانند بود. آدمی برای اینکه به سیرهٔ مولیر پارسا باشد باید از مذهب جداگردد. مولیر به ولتر سخت نزدیک است و پنداری صدای ولتر در برخی از ابیات نمایشنامهٔ **تارتوف** شنیده می‌شود.

صورت اصلی اخلاق مسیحی ایستادگی در برابر طبیعت است. این معنی را نزد مولیر نمی‌توان سراغ گرفت. در نتیجه، از جهاد با خودپرستی، و از فداکاری و ایثار و فدیه، دست‌کم در چیزهایی که گران تمام می‌شوند، خبری نیست، با درد و رنج دست از مس وجود شستن، با خون‌دل به سوی کمال مطلوب رفتن، از این جمله در اثر او نشانی نیست. وی که وارث گوهر معانی رابله و مونتنی، و چنان‌که گفته‌اند دوست اباحتیانی چند، چون **برنیه**[2] است، طبیعت را عمیقاً نیک و مهربان و بهره‌ور از قدرت

---

۱. Orgon از چهره‌های نمایشنامهٔ **تارتوف** *Tartuffe* le.

۲. Bernier، مراد فرانسوآ برنیه (۱۶۲۰-۱۶۸۸م)، جهانگرد فرانسوی است که از سیر و سیاحت خود در شرق سفرنامه‌ای دارد.

بی‌چون می‌داند. به عقیدهٔ او از غریزه باید پیروی کرد. و این امری است موجه. بدین سان، حق با جوانانی است که به مخالفت با پدران و همهٔ کسانی که مانع آنان می‌شوند، از قانون طبیعی عشق پیروی می‌کنند: اگر مولیر قویاً جانب آنان را می‌گیرد به دلیل فلسفی است و نه تنها به پیروی از سنت نمایشی. جهاد با طبیعت دیوانگی است و کسی که این‌کار را می‌کند مضحک و بدبخت است. چه، طبیعت فائق است و به ضد کسی که می‌خواهد آن‌را زیر فشار گذارد یا نابود کند برگشت می‌کند. سفاهت «آینس»[۱] کیفر حسابگری‌های «آرنولف»[۲] است. فرزندان «هارپاگون»[۳]، که به سبب رذیلت وی از او بریده‌اند، ریشخندش می‌کنند. باید گفت که همین دید خود ایجاد کمدی را میسر می‌سازد: چهره‌های مضحک همگی کسانی هستند که برای منحرف ساختن یا نفی طبیعت سختکوش‌اند و ندانسته‌اند که طبیعت از نیکی و قدرت بی‌چون بهره‌ور است، و بدین‌سان در مقابل حقیقت قرار می‌گیرند نه در مقابل خیر؛ در نتیجه خنده‌آورند نه چندش‌آور. کژی‌ها، رذیلت‌ها و شهواتی که در کمدی وصف می‌شوند، خطاهای حکم عقلی‌اند، عقل در برابر آنها یکه می‌خورد، و بدین‌سان مستوجب ریشخندند.

با این همه طبیعت، خودپرست و غریزه، قسی است، مگر رذیلت «هارپاگون» طبیعت او نیست و هکذا ریای «تارتوف»؟ چرا هست؛ لیکن مولیر، همچون رابله و مونتنی، عقل را به طبیعت اضافه می‌کند. عقل، که آدمیت آدمی به اوست، حد و مرز طبیعت و غریزه را تعیین می‌کند. عقل بر خودپرستی بی‌شایبهٔ عشاق صحه می‌گذارد و خودپرستی پرشایبهٔ «هارپاگون» را محکوم می‌کند. می‌توان گفت که حد موجه بودن غرایز از جامعهٔ انسانی ناشی می‌شود و مشرب اخلاقی مولیر به اعلی درجه جامعه‌پسند یا اجتماعی است. همهٔ افراد حق دارند که طبیعت خود را به

---

۱ و ۲. Agnès و Arnolphe چهره‌های نمایشنامهٔ **مکتب زنان** *l'Ecole des femmes*.
۳. Harpagon، شاه‌چهرهٔ نمایشنامهٔ **خسیس** *l'Avare*.

کمال پرورش دهند، به نوعی که حق هر کس به حق دیگری محدود است و به نوبهٔ خود حق دیگری را محدود می‌کند. هیچ‌کس مجاز نیست که فردی از افراد انسانی را تابع خود سازد تا به حدی که وجود او را نفی کند: به عبارت فلسفی روا نیست که آنچهَ فی‌نفسه غایت است وسیله تلقی شود. خطای «آرنولف»، که با نظری خودپرستانه «آینس» را به جهل، بی‌سوادی و بیهودگی از همهٔ لذات طبیعی محکوم می‌کند، در همین است: لیکن طبیعت «آینس» عصیان می‌کند، و دخترک نادان، به پیروی از غریزهٔ خود، با نیروی تمام، مستقیماً به سوی سعادت خویش می‌شتابد؛ و مولیر برایش کف می‌زند.

امری طبیعی است که آنان که طعم سعادت چشیده‌اند به دیگران هم اجازه دهند تا به مائده نزدیک شوند: ناموس طبیعت است که پس از پدر و مادر نوبت به فرزندان برسد. مولیر بر پدر و مادری که فرزندان خویش را، آن‌هم در سن و سالی که اینان می‌توانند بالاستقلال و برای خود زندگی کنند، برای ارضای افکار و نیازمندی‌های خویش می‌خواهند به خدمت درآورند، رحم نمی‌کند. تحکم پدران و مادران در قرن هفدهم شاق بود؛ مولیر بر آن می‌خندد، آن‌را آماج تیر بلا می‌سازد و درهم می‌شکند. جز مهر و محبت شفقت‌آمیز چیزی سرش نمی‌شود. طبیعت، طبیعت مهربان و عاقل، خواستار آن است که فرزند حریف پدر باشد، و از وی همهٔ آن کمک‌هایی را بگیرد که برای سهم برگرفتن از لذتی که طبیعت به آتش فرا می‌خواند، یاری‌اش خواهند کرد.

همچون هر مشرب اخلاقی که نیکی طبیعت و موجه بودن غریزه را اصل خود قرار می‌دهد، و خواستار پرهیز از عنان گسیختگی خشونت شهوات است، مشرب اخلاقی مولیر به آنجا می‌انجامد که فضیلت و نوع‌پرستی را یکی بداند. توجه به کمال باطنی، مادون فضایل اجتماعی و همدردی و نیکوکاری می‌شود. اعمالی که برای جامعه عواقب بدی ندارند مباح و مجازند. با این همه، در این حدی هست، حدی که به دست

خریداران و جویندگان مشتاق حقیقت ممکن است تعیین شود. به دیدهٔ عقل پرهیزگار حکیمان، بزرگداشت حقیقت، فضیلت اعلی و یگانه فضیلتی است که غایتش خود آن است و ملاحظهٔ عواقب نمی‌کند. لیکن در این مقام، ممکن است چنین اظهارنظر شود که احترام به حقیقت در جهان اکسیر است؛ و حتی اگر این حرمت، عام می‌بود، جامعه اصلاً بقا نمی‌داشت. تهمزهٔ تلخی که از نمایشنامهٔ «مردم‌گریز» حاصل می‌شود، از همین جا برمی‌آید. پس از دفاع از حقیقت و طبیعت، پس از درهم شکستن و چزاندن هر آنچه از طبیعت دور شود یا آن‌را تباه کند، به این معنی التفات می‌شود که اگر کسی حامل این حقیقت باشد و آن‌را به دیگران عرضه دارد جامعه نخواهد توانست وجود او را برتابد، او را خواهد کوبید و طرد خواهد کرد، به این نکته توجه می‌شود که جامعه، در واقع، بر مجموعه‌ای از دروغ‌ها و مواضعات پی‌ریزی شده است که نقاب رخسار طبیعت‌اند: در این کشف چیزی وجود دارد که به گفتار «آلسست»[1] لحنی خشم‌آلود می‌بخشد. در نمایشنامهٔ «مردم‌گریز»، بی‌آنکه قصد مبالغه داشته باشم، گویی تخمه و جوانهٔ اجتماع ضدین کذایی یعنی جمع انسان اجتماعی و انسان طبیعی وجود دارد و این جوانه در خلال دستاوردهای **ژان‌ژاک روسو** شکفته می‌شود.

از این مبدأ حرکت و بر اساس این مبادی، اخلاقیات مولیر جز جنبهٔ عملی نمی‌تواند داشته باشد و به راستی هم قویاً دارای همین جنبه است؛ مشرب اخلاقی او نه والاست، نه شاق، نه مسیحی‌خصلت و نه رواقی‌صفت؛ کمال مطلوبی وصول‌پذیر و بس جاذب از سعادت فردی و سازش اجتماعی پیشنهاد می‌کند. خوَاهان پروردن مردان شایسته‌ای است که می‌کوشند تا همگی خوشبخت باشند، از این راه که برای خوشبخت شدن به یکدیگر کمک کنند. لیکن یکی از صفات بس نظرگیر این مشرب

---

۱. Alceste شاه‌چهرهٔ نمایشنامهٔ **مردم‌گریز** *Misanthrope* le.

اخلاقی، ویژگی روی هم رفته عمیقاً بورژوایی آن است: این هنرپیشه که دیرزمانی خانه به دوش بود و در تمام عمر به عناوین گوناگون در خانوادهٔ مشکوک‌الهویهٔ «بژار»[۱] بر خورده و با آن وصلت نامطلوبی کرده بود، و از زندگی زناشویی جز با ملال و زحمت آشنا نشده بود، همواره سودای آرمان سعادت بورژوایی و زندگی خانوادگی مرتب و آرام را در سر داشت. به همین سبب از میان همهٔ موضوعاتی که بر نبوغ او عرضه شده، همواره آنهایی را برگزیده است که با شرایط سعادت کانون زناشویی و زندگی خانوادگی مربوط بوده‌اند. وی همواره بر سر دو نکته بازگشته است: ازدواج و تربیت زنان.

در ازدواج، چهار وجه متناسب را لازم می‌داند: یکی تناسب موقع و مقام که ضرورتی است اجتماعی نه طبیعی: «ژرژ دندان»[۲] که مردی است دهاتی‌صفت، به علت ازدواج با دخترخانمی شهری بدبخت می‌شود. دیگر، تناسب خلقی (که در نابرابری موقع اجتماعی کمتر حاصل می‌گردد، و بدین‌سان فلسفه و دلیل اجتماعی به فلسفه و دلیل طبیعی تحویل می‌شود)؛ دیوانگی است اگر کسی بخواهد «تریسوتن»[۳] فضل‌فروش را با «هانریت»[۴] صاف و ساده، «تارتوف» ریاکار را با «ماریان»[۵] ساده‌دل، «دیافوریوس»[۶] ملاصفت را با «آنژلیک»[۷] شوخ و شیرین همسر سازد. تناسب سنی هم لازم است: طبیعت پسران جوان را به ازدواج با دختران جوان مخصوص داشته است؛ کار پیرمردان پدری کردن است؛ «آرنولف» گنهکار است که خواستار «آینس» می‌شود، «هارپاگون» چون به رقابت پسر خود برمی‌خیزد مضحک می‌شود. سرانجام تناسب

۱. Béjart خانواده‌ای از هنرپیشگان که مولیر با آن وصلت کرد.
۲. George Dandin شاه‌چهرهٔ کمدی منثوری به همین نام.
۳. Trissotin از چهره‌های نمایشنامهٔ **زنان فضل‌فروش** *le Femmes Savantes*.
۴. Henriette از چهره‌های نمایشنامهٔ **زنان فضل‌فروش**.
۵. Marianne از چهره‌های نمایشنامهٔ **تارتوف**.
۶. Diaforius از چهره‌های نمایشنامهٔ **مریض خیالی** *le Malade imaginaire*.
۷. Angélique از چهره‌های نمایشنامهٔ **مریض خیالی**.

چهارمی هم در کار است، بالاترین تناسبی که همهٔ تناسب‌های دیگر را می‌آفریند یا جای آنها را پر می‌کند: و آن تناسبی است که طبیعت، از طریق آن، افراد را به عنایات خود رهنمون می‌شود. هر جا که عشق باشد، حقانیت و صواب هست و هیچ چیز را حق مقاومت نیست.

نکتهٔ دوم تربیت دختران است. به نظر او دختران نه چون «ایزابل»[۱] باید محبوس و مزور باشند، نه چون «آینس» خرف و نادان، نه چون «مادلون»[۲] پرتصنع و دیوانه، نه چون «آرماند»[۳] فضل‌فروش و خشک. زن باب طبع او یا «المیر»[۴] سر به هوا و مجلس‌آراست، یا «الیانت»[۵] بی‌غل و غش و صمیمی. زن در نظر او آن حیوانک اسیر غریزه، از منطق بیگانه و حیرت‌زایی نیست که هم‌عصران ما خوش دارند تصویر کنند. به چنین نمونه‌ای از زن، کمتر در آثار مولیر برمی‌خوریم (سوای آینس، آن هم اندکی). عموماً در چهره‌های نمایشی زنانهٔ او کیفیتی مردانه و پرقوت وجود دارد، زن شایسته در نظر او کاملاً همسان مرد شایسته است. چهره‌ای است بهره‌ور از ضمیر روشن و ارادهٔ مستقیم که با شیرینی و ملاحت پرلطف و طنازی بی‌آزار، کیفیت زنانگی یافته باشد.

دختری که چنین زنی از او ساخته خواهد شد، «لئونور»[۶] عاقل و مقبول، و «آنژلیک» دلپذیر نمایشنامهٔ «مریض خیالی» و علی‌الخصوص «هانریت» خواهد بود. اخطاری به پدران و شوهران که کمال مطلوب این است. هانریت فارغ از افسانه و افسانه‌پرستی، عاشق است، و عشق او عشقی است حسابی و استوار که مودت زناشویی جاودانه‌ای به‌بار خواهد آورد؛ وی ذهنی مهذب، منور و روشن‌بین دارد؛ اهل عمل است، زندگی را می‌شناسد، آن مایه سعادت را از زندگی خواستار است که می‌تواند ارزانی

---

۱. Isabelle از چهره‌های نمایشنامهٔ **مکتب شوهران** *l'Ecole des maris*.
۲. Madelon از چهره‌های نمایشنامهٔ **متأدبان مضحک** *Préaeusesridicules* les.
۳. Armande از چهره‌های نمایشنامهٔ **زنان فضل‌فروش**.
۴. Elmir از چهره‌های نمایشنامهٔ **تارتوف**. ۵. Eliante از چهره‌های نمایشی مولیر.
۶. Léonor از چهره‌های نمایشنامهٔ **مکتب شوهران**.

دارد؛ به همان خرسند و در عین حال سخت به آن دلبسته است و با نیروی تمام مطالبه‌اش می‌کند. فارغ از تأثیر مادر، دختری است خود ساخته؛ و به یاد داشته باشید که «لئونور» و «آنژلیک» یتیم‌اند و تربیت، آنان را بیش از آنچه نازپرورده سازد قوی بار آوردهٔ است. «هانریت» عاقل و شوخ و شنگ است. دخترک بورژوایی است که معبود شوی شایسته و بچگک‌های خود خواهد بود. خوب می‌دانم که چه نقصی در «هانریت» سراغ می‌توان گرفت. خداوندان تخیل پرحرارت و حساسیت بی‌قرار به آنچه او دارد راضی نخواهند شد، چون در او پرواز نیست، شور شاعرانه نیست، نقیصهٔ او چیزی است اندکی شبیه کیفیت شاعرانهٔ «گابریل»[1]، قهرمان نمایشنامهٔ اوژیه[2]، منتها با دعوی کمتر. «هانریت»، نثرگونه است، اما چه نثر قوی و روشن و فریبایی! به ویژه که آن‌را درست به قامت ما فرانسویان بریده‌اند. نقیصهٔ «هانریت» نقیصهٔ خود ماست.

به راستی، از میان نویسندگان فرانسوی قرن هفدهم، مولیر شاید درست‌تر و بیشتر و تمام‌تر از همهٔ فرانسویان باشد، حتی بیش از لافونتن که شعریت‌اش بیش از آن است که مظهر فرانسویان باشد. نبوغ مولیر چیزی نیست جز همان محاسن فرانسویان که به درجه‌ای برتر از قدرت و صراحت علو یافته است. سر کامیابی او، که به زعم دشمنانش در زمان حیات خود او بس درخشان بود، در همین است. هرگز این دشمنان نتوانستند نه شاه و نه حتی «مارکی»ها را از او برتابانند، این لودگان و نوچه‌خواجگان‌که مولیر بدان شوخ و شنگی ریشخندشان می‌کرد، در کف زدن برای او از همه پرحرارت‌تر بودند. حداکثر، در آخرین سال‌های عمرش، متوجه شد که وی از روی قصد، به جای نمایش دادن آداب و رسوم دربار، بیشتر اوقات و زیاده از آنچه باید به تصویر خلقیات بورژوایی بازمی‌گردد. در آخرین نمایشنامه‌های او چندان از «مارکی»ها

---

۱ و ۲. Gabrielle از چهره‌های نمایشنامه‌ای به همین نام اثر امیل اوژیه Augier (Emile) (۱۸۲۰-۱۸۸۹)، نمایشنامه‌نویس و عضو فرهنگستان فرانسه.

اثری نبود! هنوز کفن‌اش خشک نشده همهٔ حملات و حسدورزی‌ها و ملاحظات قطع شد، وی در مقام نابغه‌ای تقلیدناپذیر و بی‌همتا جای گرفت، و شاید هرگز نام و آوازه‌ای دوام و ثبات شهرت او را نداشته است.

آزادسازی مولیر

گفتگویی با **ژان لویی بارو**

ترجمهٔ جمشید ارجمند

ـ چرا در کتاب خود به نام خاطرات برای فردا به «مولیر» نپرداخته‌اید، آیا مولیر برای شما ارزشی ندارد؟

ـ ما نمایشنامه‌های بسیاری را از مولیر نشان داده‌ایم. ریاکاری‌های اسکاپن، مردم‌گریز، بورژوای نجیب‌زاده، آنچه عشق مولیر را به من آموخته، نه مدرسه‌ام، نه محیط دوران جوانی‌ام و نه تعلیم و تربیت‌ام، بلکه فقط زندگی بوده است. هر چه بیشتر زندگی را لمس می‌کنم، بیشتر مولیر را دوست می‌دارم، اما نه مولیر کلاسیک را. اگر من در کتابم از مولیر کمتر سخن گفته‌ام به خاطر این است که مولیر، فرض و بدیهی است. اشکال تاریخی مولیر فقط این بود که باید از قرن نوزدهم که خصلت بورژوایی داشت، عبور می‌کرد. من خود در بیست سالگی چون به محیطی انقلابی تعلق داشتم، مولیر را کناری گذاشتم. حالا تقریباً می‌شود گفت که باید یک جنبش آزادسازی مولیر به وجود آورد، همچنان‌که جنبش آزادسازی زنان وجود دارد.

وقتی در دنیا اوضاع آرام و مرتب باشد، می‌شود در زندگی به رؤیا پرداخت، می‌شود گریزهایی به فلسفه زد، ولی وقتی اوضاع بد باشد، به غریزهٔ محافظه کاری پناه می‌بریم. غریزهٔ محافظه کاری چیست؟ تأمین ادامهٔ حیات. پس ادامهٔ حیات چیست؟ تعادل مجدد به وجود آوردن در سلسلهٔ بی‌تعادلی‌ها و نبوغ مولیر در اینجاست. همهٔ تناقض‌ها را در وجود خود جمع دارد، به جای ما، همهٔ عدم تعادل‌های انسان‌ها را احساس

می‌کند. و آنها را به صورت مسخره درمی‌آورد، و در آخر، موفق به ایجاد تعادل مجدد می‌شود، اما نه در زمینهٔ اخلاقی، بلکه در زمینهٔ زیست‌شناسی، در زمینهٔ زندگی. به این خاطر است که من تصور می‌کنم اهمیت مولیر در زمان ما که نگرانی آینده و ادامهٔ حیات بشر وجود دارد، روز به روز بیشتر می‌شود. او همچون سلولی است زنده که موفق می‌شود به خصوص خود را تعادل مجدد ببخشد. این‌کار به سادگی بسیار صورت می‌پذیرد، کبکبه‌ای ندارد، خارق‌العاده نیست، اما عمیقاً زندگی است.

ـ چه باید کرد تا به هنگام کارگردانی نمایشنامه‌های مولیر، چیزی از پیام و طنز آنها از دست نرود؟ چه باید کرد تا مردم، مولیر را به عنوان معلم اخلاق نگیرند، همچنان‌که غالباً تمایل به این‌کار دیده می‌شود.

ـ مورد بورژوای نجیب‌زاده را مثال می‌زنم که یک اثر سفارشی بود. لویی چهاردهم این موضوع را به دو سرگرم‌کنندهٔ دربار خود که «لولی» و «مولیر» بودند سفارش داد. لولی گذشته از توانایی در آهنگسازی مردی بود که می‌رقصید، بدیهه‌پردازی می‌کرد، تقلید درمی‌آورد و شخصیتی کاملاً جذاب و فکاهی بود. مولیر در شکلک ساختن تخصص داشت. پس هر دو سرگرم‌کننده بودند. همه خندیدند. پس از چندی نبوغ مولیر شناخته شد و صحنه‌هایی از بورژوای نجیب‌زاده برای چاپ در کتب درسی انتخاب شد. یک جنبهٔ مغلق‌گویی و اخلاق‌سازی، در کار مولیر وجود دارد، به بچه‌ها همیشه جنبه‌های تمسخرآمیز آدم‌های مولیر را نشان می‌دهند. همهٔ اینها کار مولیر را حزن‌آور می‌کند. قرن نوزدهم از فراز این اشکالات گذشت.

امروز وقتی از نمایشنامه‌ای مثل بورژوای نجیب‌زاده را روی صحنه می‌آوریم **باید وفادار باشیم، اما وفادار به چه؟** به قرن نوزدهم یا به قرن هفدهم؟ نمی‌دانیم نمایش در زمان مولیر چگونه بوده است. این است که من تصور می‌کنم باید نمایشنامه را طوری خواند که انگار تازه نوشته شده

و آن‌را با صمیمیت و عشق کامل به مؤلف، به روی صحنه آورد. بورژوای نجیب‌زاده حتی نمونهٔ یک «شو مولیر» است، یعنی سلف کمدی موزیکال آمریکایی، برادران مارکس و چارلی چاپلین، واقعاً بانشاط و سرخوشی بسیار ساخته شده و نوعی رؤیا و سوررئالیسم شفاهی است.

پس، صحبت از روی صحنه آوردن چیزی مدرسه‌ای و اخلاقی نیست. چون باید دانست که مولیر با جامعهٔ عصر خود، با اطباء، اهل کلیسا، روشنفکران و غیره برخوردهایی داشت، زیرا با اپیکورین‌هایی مثل گاساندی و شاپل رفت و آمد می‌کرد، فلسفهٔ عشق لوکرس را ترجمه کرده بود و به عنوان آدمی هرزه و بی‌بند و بار شناخته می‌شد. گروه تئاتری مولیر با قواعد اخلاقی بورژوایی نمی‌زیست. این گروه، یک نوع «خانوادهٔ دسته‌جمعی» بود... مولیر مردی نمونه بود که جنبه‌های تمسخرآمیز آدم‌ها را می‌گرفت و شانس این‌را داشت که شاه جوان، او را درک می‌کرد. نباید فراموش کرد که آثار مولیر تحت حمایت شاهی بیست ساله به وجود آمد. پس باید آثار مولیر را با بیشترین حد آزادی به نمایش درآورد، چراکه این آثار خود به همین شکل به وجود آمده‌اند.

ـ آیا مولیر یک مؤلف ایده‌آل است؟

ـ با این برداشت که تئاتر آیینهٔ زندگی و تصویر بشریت است، مولیر غالباً به کمال نزدیک می‌شود. وصول به چنین حد گویایی و کارآیی و تأثیر، با کمترین وسایل، خود به اندازهٔ کافی خارق‌العاده است.

ـ شما «بورژوای نجیب‌زاده» را بعد از پاریس در وین روی صحنه آوردید. یعنی با دو زبان و در دو دنیا. آیا می‌شود اصالت نمایشنامه را در ترجمه حفظ کرد؟ به عقیده شما می‌شود مولیر را ترجمه کرد؟

ـ در تئاتر، دنیاهای متعددی وجود ندارد. فقط یک دنیا هست و آن بشریت است. من در همه جای دنیا نمایش به روی صحنه آورده‌ام، تئاتر

قدرت آن‌را دارد که مرزهای زبان، سیاست و تربیت اجتماعی را پشت‌سر بگذارد و به وجود بشری واصل شود، یعنی به موجود انسانی که تشکیل شده از یک سر، یک قلب و یک شکم. بین پاریس و وین تفاوتی اساسی وجود ندارد. در مورد زبان البته همیشه اختلافاتی وجود داشته است، اما در قلمرو مولیر، این اختلاف‌ها مشکل شمرده نمی‌شود، زیرا زبان او بسیار ساده است.

گفتگویی با سارتر دربارهٔ ابله خانواده

ترجمهٔ اردشیر لطفعلیان

از سارتر باز در جهان ادب غوغایی برپا شده است. دو جلد اثر تحلیلی او دربارهٔ فلوبر که اخیراً تحت عنوان «ابله خانواده» توسط گالیمار انتشار یافته این روزها همه جا نقل محفل کتاب‌خوانان است. نویسندهٔ کلمات طی مصاحبه‌ای با دو محقق ادبی **ژوموند، میشل ریبالکا و میشل کونتا** که سال گذشته کتاب قطور نوشته‌های سارتر را نزد «گالیمار» تدوین و چاپ کردند، به تفصیل دربارهٔ «ابله خانواده» سخن‌گفته‌است. ترجمهٔ قسمت‌هایی‌ازاین‌مصاحبه‌به‌نظرشمامی‌رسد.

ـ شما سال‌های سال است که روی فلوبر کار می‌کنید، ممکن است مراحل مختلف این اشتغال تحقیقی را برای ما تشریح کنید و در ضمن بگویید که چرا انتشار این اثر تاکنون به تأخیر افتاده است.

ـ من «فلوبر» را در دوران کودکی خوانده‌ام. هنگام تحصیل در دانشسرا دوباره مطالعهٔ آن را با دقت بیشتری آغاز کردم. و بعد به یاد دارم که در سال‌های ۳۰ خواندن «آموزش احساساتی» را از سر گرفتم، در همان موقع یک نوع دشمنی نسبت به قهرمانان فلوبر احساس می‌کردم. علتش شاید این بوده است که او وجود خویش را در آنها می‌دمد و با توجه به این حقیقت که او خود موجودی «سادیک» و «مازوشیست» است آنها در نظرمان، هم بی‌نوا و هم نفرت‌انگیز جلوه می‌کنند. «اما»[1] کودن، و در عین

۱. Emma قهرمان اصلی مادام بواری.

حال بدجنس است دیگر قهرمانان هم جز «شارل» که بر اساس استنباطی که من دارم یکی از اشخاص کمال مطلوب نویسنده است، از «اما» بهتر نیستند. طی دوران اشغال بود که من به طور جدی با فلوبر دست به گریبان شدم.

در همان موقع مکاتبات فلوبر را که در چهار جلد بوسیله **شارل پانتیه** تنظیم شده بود خواندم، و او را شخصیتی ناخوشایند یافتم. اما در همین مکاتبات موفق به کشف عواملی شدم که نکات بسیاری را در زمینه رمان‌های فلوبر بر من روشن کردند. پس از مقداری تأمل به خود گفتم یک روز درباره فلوبر کتابی خواهم نوشت و این تصمیم را در کتاب **وجود و عدم** در انتهای مباحث «روانکاوی اگزیستانسیل» آشکار کردم. در کتاب ادبیات چیست بیزاری خود را از فلوبر پنهان نکردم و روی هم رفته بین سال‌های ۱۹۴۳ و ۱۹۵۴ کمتر فکرم به فلوبر مشغول بود. در آن زمان کتابهای دیگری در دست نوشتن داشتم. در حدود ۱۹۵۴ که با حزب کمونیست فرانسه نزدیک بودم، **روژه گارودی** پیشنهاد کرد شخصیتی را انتخاب کنیم و به تشریح آن بپردازیم. او مطابق با روش‌های مارکسیستی و من بر اساس روش‌های اگزیستانسیالیستی. با این خیال که من مسائل را از جنبه مذهبی و او آنها را از نظر عینی بررسی کنیم. ابتکار اعمال این مقایسه از او بود ولی خود من بودم که فلوبر را انتخاب کردم و در این انتخاب فکرم بیشتر متوجه مادام بواری بود که در تمام عمر مورد نفرت فلوبر قرار داشت و این کتاب در عین حالی که مایه رسوائی فلوبر شد، احتضاری نصیب او کرد که هیچ انتظارش را نداشت. در طول سه ماه دوازده دفتر سیاه شد، کار سریع و سطحی پیش می‌رفت ولی از همان ابتدا از تحلیل مارکسیسی و اگزیستانسیالیستی استفاده کردم. من این نوشته‌ها را به **پونتالیس**[1] نشان دادم و او به من گفت «چرا کتابی از اینها درست نمی‌کنید» و من مشغول کار

---

۱. نویسنده کتابی دربارهٔ بیماری فلوبر.

شدم و مطالعاتم را در هزار صفحه تنظیم کردم. ولی در ۱۹۵۵ آن را ناتمام رها کردم معهذا چندی بعد به خود گفتم که «نباید کارهایم را این چنین نیمه کار رها کنم و به هر حال باید روزی در زندگی کاری را به اتمام برسانم» این تصمیم و این نیاز به رفیقَ تا انتهای راه، از آن روز تا به حال مرا ترک نگفته است. فلوبر ده سال تمام مرا به خود مشغول داشت. بعد از گرفتاران آلتونا در واقع من به کار دیگری پرداختم. حتی قسمت‌هائی از کلمات را هم قبلاً نوشته بودم. در ۱۹۶۳ در عرض سه ماه اولین مسوده را به دست گرفتم و جنبهٔ طنزآمیزی را که به آن داده بودم باز ستاندم. به همین روال فلوبر من پیش از اینکه صورت امروزی خود را پیدا کند، سه چهار صورت به خود گرفت. تا اینکه بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۰ یکبار دیگر از سر تا بن نوشته شد. امروز دو جلد از این کار منتشر شده است و فکر می‌کنم که دو جلد دیگر باقی مانده باشد.

و اما در مورد تاخیری که اشاره کردید علتی جز علاقه به تعمق هر چه بیشتر و وارد کردن عوامل جدید در اثر در میان نبوده است.

ـ به نظر می‌رسد که شما هم مثل مارکس برای مختصر برگزار کردن وقت نداشته باشید؟ آیا از تحقیقی که کرده‌اید راضی هستید؟

ـ سبکی که در «فلوبر» به کار رفته عیناً همان چیزی است که موردنظر من بوده است. زیرا نمی‌خواستم به خود رنج بیش از حد هموار کنم. کتابهائی مثل این را باید بدون آنکه اسیر وسواس سبک بود، نوشت. فلوبر خودش سبک دارد. اگر کسی درباره نویسنده‌ای که همهٔ عمرش در جستجوی سبک گذشته است بخواهد سبکی خاص اتخاذ کند، دیوانگی کرده است. چرا برای نوشتن جملات زیبا اتلاف وقت کنیم. قصه من نمایش یک روش تحقیق و نشان دادن یک مرد بوده است. کتاب با شتاب هر چه تمامتر نوشته شده است. اگر بعضی اوقات سبکی در آن دیده می‌شود به این سبب است که فقط به مدد سبک می‌توان حق بعضی

چیزهای دشوار و غیر قابل بیان را ادا کرد.

وجود سبک را در کلمات می‌توان این طور توجیه کرد که کتاب در واقع وداعی است با ادبیات. چیزی که منکر وجود خویش است. باید به بهترین وجه ممکن نوشته شود، اگر «فلوبر» در بعضی جاها به «کلمات» شباهتی دارد به این علت است که پس از پنجاه سال نویسندگی هر کس از سبک خاص خود سرشار می‌شود و بعضی فرمول‌ها بدون کوچکترین سببی خود به خود به وجود می‌آیند.

هر چند که من از سال‌ها پیش جز به این کار نپرداخته‌ام معهذا نوشتن «فلوبر» برایم با رغبت خاطر توأم بوده است و هرگز حالت یک کار سخت و خالی از ذوق را نداشته است. اکنون من خود را در یک حالت نیمه خلأ احساس می‌کنم، حالتی که میان دو جلد تمام شده و دو جلدی که باید تمام شود، دست داده است. اما این موضوع به هیچ وجه مرا نگران نمی‌کند زیرا که به توانائی خود در به پایان بردن کار اطمینان دارم. این راهم بگویم که از پایان اکتبر گذشته تاکنون یک خط هم بر کاغذ رقم نزده‌ام و از قبل از جنگ تاکنون این اولین باری است که یک استراحت شغلی به خود می‌دهم.

ـ چنین به نظر می‌رسد که در نوشتن ابله خانواده دو هدف بلند پروازانه داشته‌اید. از یک طرف خلق یک اثر داستانی که با وجود تازه بودنش می‌توان آن را با بعضی از آثار قرن نوزدهم پیوند داد. از طرف دیگر به سر رساندن یک کار تحقیقی که با طبیعت منسجم خود می‌تواند یک نمونهٔ علمی به شمار آید.

ـ من بی علاقه نیستم که این تحقیق را «به مثابهٔ» یک داستان بخوانند، زیرا که موضوع عبارت از داستان کارآموزی است، که به شکست زندگی منتهی می‌شود و در عین حال مایلم که آن را به عنوان اثری که از یک واقعیت سخن می‌گوید و تمامی یک رمان حقیقی است مطالعه کنند. این فلوبر است، آنچنان که در تصور من گنجیده است، اما با اتکاء به روشی که در اعتقاد من، متین و محکم است، فکر می‌کنم که این فلوبر است آنچنان

که بوده است. در این تحقیق در هر لحظه من به نیروی تخیل احتیاج داشته‌ام.

ـ آیا در اینجا واقعاً تخیل مطرح است یا فطانتی که قادر است میان عوامل مختلف، رابطه و پیوند ایجاد کند.

ـ می‌دانید برای من هوشمندی، تخیل و حساسیت همه یک چیز واحدند که می‌توانم آنها را زیر عنوان «زندگی شده» جای دهم.

ـ آیا به زعم شما ابله خانواده یک کار علمی است؟

ـ نه به همین جهت هم من آن را در سلسله «کتابهای فلسفی» انتشار داده‌ام.

ـ شما در قبال «گوستاو» روشی دارید که می‌شناسیم اما در برابر والدین او چه؟

ـ از حق نباید گذشت که من در حمله به پدر و مادر فلوبر راه افراط نمی‌پویم. موضوع از نظر من اینگونه مطرح می‌شود که آنها فلوبر را به وجود آورده‌اند. یعنی آدمی را که خوشبخت نبوده و برای جبران بدبختی یک راه حل عصبی یافته است و بدین ترتیب بیشتر مسئولیت‌ها را متوجه آنها (والدین) می‌کنم. با وجود این نمی‌توان گفت که من «آشیل کلئوفاس» پدر «گوستاو» را دوست ندارم. نزد او چیزهائی هست که آدم دلش می‌خواهد بشناسدشان، اما برای این کار مدارک کافی در دست نیست. ولی در مورد مادر فلوبر می‌توانم بگویم که دوستش ندارم و این حقیقی است.

ـ این موضوع به خوبی آشکار است و بعضی اوقات شخص حس می‌کند که شما از طریق سلول خانوادگی فلوبر حساب خودتان را با همه خانواده‌های بورژوا تصفیه می‌کنید.

ـ آری، شاید با همهٔ این گونه خانواده‌ها بدون شک درکتاب من تیغ تیز

حمله به طور مداوم متوجه بورژوازی عصر است که خانواده فلوبر نمونه بارزی از آن به شمار می‌رود. در مورد بی مهری من به مادر فلوبر اشتباه است اگر بگوئید که من به این وسیله کینه‌ام را بر سر مادر خودم خالی می‌کنم. مادر من نه تنها فداکار بلکه سرشار از محبت و نوازش بود. کودکی که من چهره‌اش را در مقام مقایسه با «گوستاو» کوچک ترسیم می‌کنم، یعنی آن پسر بچهٔ مطمئنی را که در نخستین سال‌های زندگی همهٔ عشق لازم را به جای فردیت بخشیدن به خویش دریافت داشته، خود من هستم.

از این زاویهٔ دید، من درست در نقطه مقابل فلوبر قرار دارم. در عمق قضایا، علت کینه ورزی به «کارولین» «مادر فلوبر» آن است که من کودک عزیز کرده‌ای بوده‌ام. اگر شما موافق باشید می‌گویم که در اینجا طرز دید من با مفسری که می‌گوید: «ما فلوبر را مطالعه می‌کنیم. خانواده‌اش را همان طور که هست یعنی به طور عینی، زیر نظر داریم. و می‌خواهیم ببینیم که چگونه مشکلات این کودک بر اساس بنیادهای عینی آغاز می‌شود»، متفاوت است. به علاوه من معتقدم که خانواده فلوبر خانواده‌ای زیانکار است. پدر از حد خود تجاوز می‌کند و مادر بی مهر و بیهوده است و گرایش بیمار گونه فلوبر از ناامنی‌ها ناشی می‌شود. پسر بزرگ‌تر بدون آنکه خود تقصیر داشته باشد در گوستاو احساس حسادتی را برانگیخته است که به نحوی در ویران کردن شخصیت او موثر است. من روی این جنبه از رابطهٔ دو برادر بخصوص پای فشرده‌ام، زیرا که غالباً این جنبه از طرف سرگذشت نویسان مورد غفلت قرار گرفته است. کافی است قصه‌های دوران جوانی فلوبر رابخوانیم تا پی ببریم که میانهٔ دو برادر چقدر تیره بوده است.

ـ تحقیق شما بیشتر به نوشته‌های ایام جوانی فلوبر است منظورتان از تحلیل این نوشته‌ها چه بوده است؟

ـ خواندن این نوشته‌ها چیزهای بسیاری را فی‌المثل درباره تمایلات

جنسی فلوبر بر من آشکار کرد. دریافت‌های من بعدها یا بهتر بگویم همین اواخر تایید شد و این امر صورت نپذیرفت مگر با دستیابی به قسمت‌هائی از نامه‌های منتشر نشده فلوبر که توسط انتشارات «کورار» سانسور شده بود و تاریخ سفر نویسنده را به مشرق داشت. تمایلات همجنس گرایانه فلوبر و به ویژه ممکن است بگوئید مفعولیت طبیعت جنسی وی، از خلال این نامه‌ها تایید می‌شود.

ـ ما تا اینجا فقط از اصطلاحات روانکاوی حرف زدیم درکدام نقطه از تحقیق خودتان شما مجبور به دخالت دادن روش‌های مارکسیستی مبنی بر شناخت‌های دقیق تاریخی شدید؟

ـ از همان آغاز کار، من از هر دو روش تواماً استفاده می‌کنم. در اعتقاد من غیر ممکن است که از یک کودک یا از یک مرد صحبت کنیم، بدون آنکه وی را در عصر و زمان خودش قرار داده باشیم. اگر فلوبر پنجاه سال بعد فرزند یک پزشک جراح بود، رابطهٔ او با علم جنبهٔ متفاوتی می‌داشت به همین قیاس آنچه راکه بایدنشان داد آن مبنای فکری است که از همان آغاز کودکی به فلوبر آموخته‌اند. بنابراین هر دو روش لازم و ملزومند. معهذا من در جلد نخستین این اثر بیشتر از «امپاتی»[1] به معنای اخص کلمه استفاده می‌کنم تا نشان بدهم که کودک چگونه به دنیای اجتماعی، شکل درونی می‌بخشد. اما این باز تمامی مطلب نیست. در جلد سوم من نشان خواهم داد که چرا بیماری روحی فلوبر بیماریی است که طبع غیبت گرای او عامل آن است. به عبارت دیگر اگر من معتقد نیستم که هنر یا ادبیات کار یک بیمار روحی است (هر چند که هنرمندان غالباً از نظر روحی بیمارند) بر این اعتقاد هستم که هنر برای هنر (که فلوبر پرچمدار آن بود) با وجود یک روح بیمار ملازمه دارد. آنچه شایستهٔ مطالعه است ـ و من در جلد

---

۱. «امپاتی»، شناخت «من» اجتماعی دیگران.

سوم به آن مبادرت ورزیده‌ام ـ تاریخ جنبش‌های هنری سال‌های نزدیک به ۱۸۵۰، با توجه به احوال چندین نویسندهٔ آن دوره از جمله **برادران گنگور و کنت دولیل** است. این نویسندگان، همه کم یا بیش به بیماری روحی گرفتارند. در دو جلد نخستین من می‌خواهم نشان بدهم که فلوبر نظریهٔ هنر برای هنر را در تبعیت از برخوردهای شخصی و درونی خود خلق کرده است.

ـ در جریان تحقیق خود آیا به مشکلاتی هم برخورده‌اید؟

ـ فکر می‌کنم که بزرگترین مشکل کار نشان دادن اندیشهٔ تخیلی، و تخیل به عنوان خبر اساسی در زندگی یک شخص است. برای فلوبر امکان اینکه دانشمند بشود وجود ندارد. زیرا که جانشینی پدر حقی است که خاص پسر بزرگ‌تر است. همه چیز از پیش تعیین شده است. «گوستاو» فقط می‌توانست انتخاب کند، آن هم انتخابی مشروط.

ـ آیا «امپاتی» مستلزم در پرانتز گذاشتن هر گونه قضاوت اخلاقی است؟

ـ بدون شک همینطور است و این همان چیزی است که لازمهٔ خلق آثاری از این قبیل است. حتی اگر فلوبر را به نام «ارزش‌ها» قضاوت می‌کردم. از نظر قدیم خود دربارهٔ وی چندان دور نمی‌شدم. شاید اصولاً من نتوانم در مورد فلوبر قضاوتی بکنم زیرا که او در زندگی رنج بسیار کشید ـ رنج بسیار و در عین حال غیر کافی ـ چون همان طور که می‌دانید، مقداری از رنج‌های او نیز تخیلی بودند، اما بعد از همهٔ این حرف‌ها او موجود تیره بختی بود. تیره بختی محصول رنج و نیز محصول خیال‌پردازی است. از آن گذشته به اعتقادمن، عبارت «کارگر کثیف» فلوبر امروز دیگر به کسی اطلاق نمی‌شود. چون امروز حتی فاشیست‌ها هم دیگر نمی‌گویند «کارگر کثیف» بلکه حتی می‌گویند «کارگران با ما هستند» این فاصله نیز دلیل دیگری است که مرا به استفاده از «امپاتی» واداشته است.

ـ آیا در نظر ندارید گروهی به وجود آورید که بقیهٔ کار تحقیق را زیر نظر خود شما به انجام رساند؟

ـ تحقق این امر به نظرم غیر ممکن می‌آید. برای اینکه خودم باید تمام چیزها را بخوانم. در نوشتن «فلوبر» البته به من کمک شده است، اما این کمک تاثیر قطعی در کار من نداشته است.

ـ در حال حاضر شما به دو طرح دیگر می‌اندیشید، یکی نمایشنامه‌ای با محتوای تاریخی و دیگری یک وصیت نامهٔ سیاسی با خصیصهٔ اتوبیوگرافیک.

ـ بلی به طور مبهمی به این دو چیز فکر می‌کنم. به دلایل مختلف من باید نمایشنامه‌ای بنویسم ولی میل نوشتن آن را ندارم، و این، راه را بر من می‌بندد. اما درمورد وصیت نامه سیاسی باید بگویم که حتماً روزی نوشته خواهد شد. ولی تا به حال یک سطر هم از آن نوشته نشده است و هیچ نمی‌توانم بگویم که این کار چه وقت انجام خواهد گرفت. در حال حاضر فقط یک دستور کار دارم و آن هم تمام کردن فلوبر است.

ـ همین چند لحظه پیش گفتید که «کلمات» در حکم خداحافظی شما با ادبیات بود. آیا «ابله خانواده» را نمی‌توان نوعی بازگشت تلقی کرد؟

ـ این درست همان سئوالی است که دوستان من دائماً مطرح می‌کنند. اگر ما فلوبر را یک رمان به شمار آوریم، با آنچه که پیش از این به وسیلهٔ من نوشته شده است، چندان مباینتی ندارد ولی در صورتی که بخواهیم یک روش کم و بیش انقلابی که همان روش مارکسیستی باشد به کار ببندیم این اثر با مسائلی که به تازگی برای من مطرح شده است، بیشتر ارتباط پیدا می‌کند. در اینجا مسلماً ابهامی وجود دارد. و من این ابهام را هنگام تألیف کتاب احساس کردم. از یک طرف به جستجوی شخصی در قرن نوزده برخاستن، و در بند این بودن که فی المثل در ۱۸ ژوئن ۱۸۳۸ چه عملی از او سرزده است، کاری است که می‌تواند به یک نوع فرار تعبیر شود. از

طرف دیگر هدف من عرضه داشتن است که بر روی آن بتوان راه و رسم دیگری بنیاد نهاد. این کار تازه است. در این قضیه دو جنبه وجود دارد. یکی ایجاد و خلق یک روش و دیگری فرار. به هرحال اگر من امروز پنجاه ساله بودم نوشتن فلوبر را آغاز نمی‌کردم.

ـ لابد مبارزه می‌کردید؟

ـ مبارزه؟ طریق بهتری برای آنکه شخصی قلمش را در راه مبارزان به کار اندازد وجود دارد. من از نوشته‌های سیاسی‌ام رضایت کامل ندارم، زیرا که از حد معینی جلوتر نمی‌روند. و این همان مسئله‌ای است که من هنوز راه حلی برایش نیافته‌ام. چگونه با پیش رفتن تا آخرین مرز یک اندیشه می‌توان خود را به مردم فهمانید؟ در اعتقاد من روشنفکر امروز باید همه چیز را فدای مردم کند. اطمینان دارم که در این جهت می‌توان تا دورها پیش رفت. اما هنوز نمی‌دانم چگونه. و این یکی از چیزهائی است که در جستجویش هستیم.

نویسنده‌ای با دستمایه‌های واحد

پاتریک وایت، برندهٔ جایزهٔ نوبل

قاسم صنعوی

جایزهٔ نوبل ادبی امسال به **پاتریک وایت** نویسندهٔ استرالیائی اعطا شد، در حالی که امسال بیش از هر زمان دیگری گفته می‌شد که **آندره مالرو** این بخت را خواهد داشت که از طرف اعضای فرهنگستان سوئد برگزیده شود. شایعات امسال هم بی‌اساس از کار در آمد و همای سعادت بر سر مالرو ننشست. اما باید گفت که پاتریک وایت هر چند ناشناخته مانده، نویسنده‌ای است که از ده سال پیش هر سال به مناسبت اعطای نوبل ادبی نامش به میان کشیده می‌شود. برداشتی که یک مجلهٔ فرانسوی از این واقعه داشته (و بیش از چند سطر هم به پاتریک وایت اختصاص نداده) چنین است: اگر به برندگان ده سال اخیر نوبل ادبی برگردیم متوجه خواهیم شد که هم و غم اعضای فرهنگستان سوئد، همه این است که بین سیاست عاطفی، جغرافیای فرهنگی و حق‌شناسی از افتخارهای پابرجا، تعادل ایجاد کنند. در استکهلم به طور متناوب نویسندگان ضد چپ و چپ (**سولژنیت سین**: ۱۹۷۰ ـ **نرودا**، ۱۹۷۱) نویسندگان مشهور برجسته و ناشناخته مانده (**سن ژون پرس**، ۱۹۶۰، **سالواتوره کازیمودو**، ۱۹۵۹) برگزیده می‌شوند. برای ایجاد تعادل بین نقش‌های قدرت‌های بزرگ، داوران استکهلم با رضا و رغبت متوجه نویسندگان کشورهای کوچک هم می‌شوند (ایسلند: **هالدور کیلژان لاکسنس** در سال ۱۹۵۵؛ یوگسلاوی: **ایو آندریچ** در سال ۱۹۶۱؛ اسرائیل: **ساموئل اگنون** در سال ۱۹۶۶).

همین مجلهٔ فرانسوی ضمن نوشتن اینکه پاتریک وایت از آن رو این جایزه را دریافت کرد که استرالیائی بود، اضافه می‌کند که: «**اما این حرف به معنای آن نیست که استعداد او اندک باشد.**» و بعد هم می‌نویسد که: «**خوانندگان کمیاب فرانسوی آثار او، وی را یک «قصه‌پرداز معمایی و روانی» با ارزش می‌شناسند**». خوانندگان مجله‌ها و نشریات فرانسوی از سال‌ها پیش عادت کرده‌اند که هر سال به هنگام اعطای نوبل ادبی اگر برندهٔ فرانسوی نباشد، چنین عبارات دوپهلوئی بخوانند.

امایک مجلهٔ دیگر فرانسوی ضمن اظهارنظر دربارهٔ این واقعه، متذکر می‌شود که اعضای فرهنگستان سوئد با اعطای این جایزه به پاتریک وایت استقلال فرهنگی استرالیا را به رسمیت شناخته‌اند و وقت این کار هم رسیده بود. استرالیا، سرزمین گوسفند و جویندگان طلا، این غول مردانه و سخت‌کوش، مدت‌های درازی مورد تحقیر پیشتازان بود زیرا که از هنری اندک بهره‌مند بود که سانسوری جهت تظاهر به پاکی آن را هم تعدیل می‌کرد. استرالیا در زمینهٔ ادبی هم مانند سیاست، پیوسته به انگلستان بود.

دربارهٔ **پاتریک وایت** که یکی از آخرین کتابهایش **چشم طوفان** به زودی در فرانسه انتشار خواهد یافت مطالبی نوشته شده که به همهٔ آنها نمی‌توان پرداخت. در این میان تحقیقی که **مادلن مونتاگ** دربارهٔ آثار وایت به عمل آورده از پاره‌ای جهات قابل توجه است. قسمت‌هایی از این تحقیق را برای آشنایی با برندهٔ نوبل ادبی امسال نقل می‌کنیم.

در کتاب **تشریح کنندهٔ جانداران**، رمانی از پاتریک وایت که در سال ۱۹۷۰ در لندن انتشار یافته، بانوئی زیبا به کودک عجیبی که دربارهٔ کتابخانه‌اش از او سئوال می‌کند چنین پاسخ می‌دهد:

> «اینها، سفرها و اکتشاف‌ها هستند. سفرها و اکتشاف‌های مردمی که عطش رنج آنها در دیار خودشان تسکین نیافته بود. آنها آمدند که این تسکین را در استرالیا جستجو کنند».

این همان چیزی است که به طور کامل می‌تواند در مورد پاتریک وایت صدق کند.

او به خانواده‌ای مرفه تعلق دارد که از ابتدای قرن نوزدهم در «گال جدید جنوبی» رحل اقامت افکنده است. پاتریک وایت در سال ۱۹۱۲، در سفری که پدر و مادرش به «کشور قدیمی» خود کرده بودند در لندن متولد شد. این بستگی‌های عمیق با کشور صاحب مستعمره فرستادن او را به مدارس انگلستان توجیه می‌کند، و یک‌بار هم که به سیدنی باز می‌گردد و در آنجا برای مدتی زندگی سخت مردم مراکز دامداری را در پیش می‌گیرد، آماده می‌شود که به کامبریج بازگردد. در آنجا، مطالعهٔ ادبیات امروزین و سفرهای طولانی در قارهٔ اروپا سبب می‌شوند که او با نویسندگان فرانسوی و آلمانی آشنایی فراوان پیدا کند. وایت اشعاری می‌سراید، نمایشنامه‌هایی می‌نویسد، نخستین رمان خود **شهر عدن** (در زبان انگلیسی «درهٔ شاد») را در سال ۱۹۳۸ در لندن منتشر می‌کند. جنگ او را به خاورمیانه می‌فرستد و او در سازمان‌های اطلاعاتی به کار می‌پردازد. در سال ۱۹۴۱ **زنده‌ها و مرده‌ها** به چاپ می‌رسد. پس از نوشتن دو نمایشنامه از جمله «*The ham Funeral*» (در فرانسه، تدفین ژامبون) و قبل از انتشار داستان **عمه** در سال ۱۹۴۸ بر آن می‌شود که به استرالیا بازگردد تا «عقربهٔ زمان از دست رفته» او را از سترونی «گورستان روشنفکری» لندن می‌رهاند.

سرزمین وسیع و آکنده از تندی و در اوج تکوین ـ و ضمناً انحطاط پذیرفته ـ چشم‌اندازی در برابر هنرمند قرار می‌دهد که دارای خطوطی تواناست، و او با تمدتی شتابزده مواجه می‌شود که در قبال آن، به زیارت آگاهی و شناخت رفتن، می‌تواند با نازک‌بینی صورت بپذیرد. استرالیائی که پاتریک وایت ترسیم می‌کند و بخصوص «سارساپاریا»، حومهٔ سیدنی، نشان‌های ظاهری و تاریخ قارهٔ اروپا را دارند همان طور که **وسکس** اثر **تامس هاردی** ظواهر دشت‌های جنوب انگلستان را دارد و **کاناپاتا** و **فاکانتی** **فاکنر** همرنگ و لحن «میسی سی پی» را داراست.

اثر به اثر، در نوشته‌های پاتریک وایت، درونمایه‌های واحد، نمادهای واحد، و تقریباً شخصیت‌های واحدی می‌توان یافت که کم و بیش تحول پیدا کرده‌اند و با شکل‌های گوناگون در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، اما همه به نوعی مصلوب شدن روح اختصاص یافته‌اند: که بهترین آنها را به سوی فروتنی هدایت می‌کند و ضعیف‌ترین آنها را به سوی جنون، و از وجود میانه‌روترین هم بی‌خبر است.

نبرد یا پناهگاه

در دو رمان او پاتریک وایت، موضوع رنج است که خود را آشکار می‌کند. در **شهر عدن** نویسنده گاندی را تداعی می‌کند: **«پیشرفت با مقدار رنج تحمیل شده آشکار می‌شود.»** ساختمان این اثر هنوز ماهرانه نیست نمادگرایی در آن وجود دارد، عاریت‌هایی که به مقدار زیاد از **جیمس جویس** و رمان‌های آمریکایی سال‌های ۱۹۲۰ ساخته شده به سلسله وقایع یک تابستان ۱۹۲۰ که در شهر کوچک «اسنووای مونتن» (که پیشاپیش سارساپاریا را مجسم می‌کند) صورت می‌گیرد نمی‌تواند جان ببخشد. کتاب **زنده‌ها و مرده‌ها** در لندن افسرده، یک مادر، یک خواهر و یک برادر را به صحنه می‌کشاند و در برابر دنیای عرق و خون زندگان، مرگ راحت بی‌اعتنایی و بی‌تفاوتی را قرار می‌دهد. لازم است که «الیوت استاندیش» (طرح اولیه مرد جوان در تدفین ژامبون) ضربهٔ ناشی از رفتن خواهرش را ـ که عاشقش در جنگ‌های داخلی اسپانیا کشته شده ـ احساس کند تا مصمم به انتخاب زنده‌ها و مبارزه شود.

همزمان با کتاب **داستان عمه** است که پاتریک وایت نخستین رمان بزرگ خود را می‌نویسد و به شخصیت‌ها و اسطوره‌هایی که سرزمین روحش را پر می‌کنند، از درون جان می‌بخشد:

دختر خردسال فاقد هرگونه لطف و جذبه‌ای که سرانجام پیردختری روشن می‌شود، جستجوی ناشیانهٔ او برای یافتن شناختی که اوهام گریزان

پیوسته به عاطفه یا هیجان هنری آن را دیگرگون کرده‌اند، و نیز پدر محبوب ولی تحقیرکننده، و مادر ظریف و بدون عاطفه و سرانجام خانهٔ بزرگ. پاتریک وایت در زمان خلق این اثر در اطراف سیدنی مستقر شده است و می‌تواند خاطرات خود را با واقعیت استرالیا مقابله کند. تجلیل «مشترک» که او با آن مواجه می‌شود دچار وحشتش می‌کند و او طرح رمان تازه‌ای می‌ریزد.

راز

«چون فضای خالی که باید پر می‌کردم بسیار بزرگ بود، خواستم که کلیهٔ وجوه ممکن زندگی را در خلال زندگی‌های یک مرد و یک زن معمولی، در این کتاب القاء کنم. و نیز خواستم که امر خارق‌العاده را در پشت امر عادی، رمز و شعری را که منحصراً می‌توانند زندگی این افراد و به عبارت بهتر زندگی پس از بازگشت خود مرا قابل تحمل کنند، کشف کنم».

درخت انسان در سال ۱۹۵۵ منتشر می‌شود. این اثر از نظر فنی نسبت به کتاب قبلی ناقص‌تر است و حتماً علت این امر آن است که کاری بسیار بلندپروازانه بوده است. اما زندگی «استان» و «آمی‌پارکر» که در میان خس و خاشاک در پناه درخت مستقر شده‌اند و سپس دیده‌اند که اندک اندک شهر کوچک «دوریلکه» در اطرافشان بزرگ شده، دیده‌اند که روابط‌شان با همسایه‌ها به هم‌ریخته، دیده‌اند که فرزندان‌شان بزرگ شده‌اند و از آنجا رفته‌اند، چیزی بهم پیوسته و دلخراش دارد. در خلال بلایای توراتی طوفان، سیل، آتش خس و خاشاک و سرانجام خشکسالی، آنها درصدد آن هستند که نیات یکدیگر را دریابند و بی‌آنکه کلماتی در اختیار داشته باشند با یکدیگر سخن بگویند.

دربارهٔ ووس *Voss* (۱۹۵۷) پاتریک وایت گفته است که خواسته «در زمینهٔ عرفانی طرحی چون یک اثر بلیک و در سطح جهانی چون یک اثر

«لاکروا» بیافریند. از نظر شخصیت قهرمانش و خصوصیت روابطی که او را به زنی پیوند می‌دهد که فقط او را چند لحظه دیده، از نظر جستجوی رها از آزمون و نپذیرفتن هیچگونه بدنامی، از نظر غنای زبان، پاتریک وایت در این اثر به طور قطع موفق به نظر می‌رسد. «ووس» کاشف آلمانی که در نیمهٔ قرن گذشته می‌خواهد از جنوب به شمال از میان استرالیا بگذرد مانند اعضای هیأت خود از آغاز می‌داند که او به شکست و چیزی تعلق یافته که خودش آن را **«درخشش‌های مرگ خاص قوم گت»** می‌نامد. «لوراتژولیان» که رو به جانب خدا نهاده تا بتواند «ووس» را از اقدام برای به زمرهٔ خدایان پیوستن برهاند، این رضایت‌خاطر را خواهد داشت که در پایان کار آگاه شود که «ووس» فروتن شده است و در نتیجه نجات یافته است. این زن می‌تواند به بیگانگان بگوید: «ووس نمرده است. می‌گویند او در این سرزمین باقی مانده است و پیوسته باقی خواهد ماند. کسانی که منقلب شده‌اند روزی افسانهٔ او را خواهند نوشت».

در **ارابهٔ برگزیدگان** (به زبان انگلیسی: **گردونهٔ سواران**) که در سال ۱۹۶۱ انتشار یافته پاتریک وایت مفهوم نحوست و تمثیلات توراتی را به اوج می‌رساند. همان طور که «لورا» و «ووس» در آخرین لحظه به سبب رویت ستاره‌ای دنباله‌دار به یکدیگر می‌پیوندند، چهار قهرمان کتاب «ارابهٔ برگزیدگان» به سبب ارابهٔ آتشین **«حزقیال نبی»** که چهار مخلوق بالدار و دارای چهرهٔ انسانی آن را برای پیامبر حمل می‌کنند، آنان را به یکدیگر پیوند می‌دهد. یکی از قهرمان‌ها، «هیملفارب» یهودی به سلامت جسته از اردوگاه‌های مرگ را، رفقای استرالیائی‌اش «فقط به خاطر خنده» مصلوب می‌کنند و او طبعاً در آن کار تمام دخالت‌های مرموز و توراتی را می‌بیند. برای میس «هیر» بینوا که به خانهٔ خود در «زنادو» پناه برده، رؤیت این آتش، اعلام کنندهٔ جنونی است که او را به درون خانهٔ پر شعله‌اش پرتاب می‌کند و سپس به پای بستر احتضار شوهرش که یهودی است می‌افکند و در همان جا کارش به تباهی می‌انجامد. برای «دوبو» مرد بومی، رؤیت

ارابه سبب می‌شود که وهم درونی خود را در تابلوئی بیان کند که به قیمت جانش تمام می‌شود. فقط خانم «گادبولد» بینوا و بچه‌دار است که پایداری می‌کند زیرا سادگی‌اش به عنوان یک حصار به کار می‌آید. پشت سر این قهرمان‌ها، «سارساپاریا» خیابان‌هایِ مستقیم خود را دراز می‌کند و زشتی‌ها و اسنوبیسم خود را به رقص درمی‌آورد.

این محیط باز هم در چهارچوب داستان از مجموعه‌ای به نام **آفت‌زدگان** (در انگلیسی، **سوختگان**) (۱۹۶۴) به عنوان چهارچوب انتخاب می‌شود و آنجا بار دیگر موضوع آزمون با آتش مطرح می‌شود.

در **ماندالای مرموز** (در انگلیسی، **ماندالای مقاوم**) (۱۹۶۶) سخنی از «الوار» در سرلوحه گنجانده شده است: «دنیائی دیگر هست، ولی در همین دنیا» و عنوان اثر هم باگوی بلور، نماد کمال شفافیت، ارتباط می‌یابد و در عین حال تفسیر رمزآلود تورات و مطالعات **کارل یونگ** را تداعی می‌کند. در داستان زندگی مشترک طولانی دو برادر توأم که یکی باهوش ولی کمرو است و دیگری از نظر هوش ضعیف ولی دارای موهبت ادراک بسیار از قضایا است، برادر دوم (که هیچگاه از چهار تیلهٔ شیشه‌ای خود جدا نمی‌شود) در جائی موفق می‌شود که برادر اول ناکام بوده است.

تشریح جانداران و خالق

در کتاب **تشریح جانداران** (۱۹۷۰) به نظر می‌رسد که همان عوامل شناخته شده به کار گرفته شده‌اند: خانهٔ بزرگ در حومهٔ سیدنی، کم‌هوشی، یک وهم درخشان (که در این اثر یک شمعدان است) و یک پیردختر روشن... اما پاتریک وایت ضمن آنکه خطوط اصلی یک نقاش بزرگ را از درون بازآفرینی می‌کند به تقدیری که در درجهٔ بالاتر قرار گرفته جان می‌بخشد، به تقدیر هنرمندی که مانند خدا تشریح کنندهٔ موجودات زنده است، در راز قلب‌ها رسوخ می‌کند و آن را به یک عمل آفرینش مبدل می‌کند.

تحلیلی این چنین سریع حق غنای استعداد پاتریک وایت را ادا

نمی‌کند؛ این تحلیل فقط می‌تواند طرح او را القاء کند، طرحی که برای آگاه کردن یا سرگرم کردن خواننده نیست، هر چند که فاقد طنز هم نیست، بل به قصد آن است که همکاری خواننده را بطلبد که همراه با آتش‌های متمرکز به روی نقطه‌ای واحد را در نظر آورد.

اما شاید مقایسه بین تشریح جانداران و آن اثر «جویس کاری» که موضوعی مشابه آن دارد یگانه ضعف واقعی اثری را روشن کند که با این همه در ردیف آثار بزرگ قرن نوزدهم باقی خواهد ماند. تشریح کنندهٔ جانداران یا انسان اوهام‌باف، قهرمان پاتریک وایت، هیچگاه یک حرکت عاشقانهٔ خالی از توجه ندارد، دوست واقعی ندارد. او مخلوق سرزمینی روحی است، پذیرش قبلی به دست نمی‌آورد، بنابراین حامل هیچگونه یقینی نیست.

چهرهٔ مردمی توماس مان

در تجلیل صدمین زادروز

آندره آس فرونید

ترجمهٔ بهمن سروش

امروز، ششم ژوئن (شانزدهم خرداد)، **توماس‌مان**[1] صد ساله خواهد شد و این زادروز در تمامی سرزمین‌های آلمانی زبان به احترام نام‌آورترین نویسندهٔ آلمانی قرن جشن گرفته خواهد شد.

ستایش به توماس‌مان هم اکنون در لوبک، آلمان، زادگاهش، در برلین شرقی همچنان که در وین و در زوریخ نزدیک جایی که او بسیاری از دورهٔ تبعیدش از آلمان هیتلری را به‌سر آورد و ۲۰ سال بعد در ۱۲ آگست ۱۹۵۵ در گذشت، نثار می‌شود.

آنک، سیمای مردمی توماس‌مان که ارج گذاشته می‌شود. یک مان شخصی هم وجود داشت که برخی از میراث‌هایش را هنوز در همان خانه‌ای که در کیلش برگ، نزدیک زوریخ، می‌زیست می‌توان بازیافت.

خانه‌ای است باوقار، همانند خانه‌هایی که در بخش حومه‌نشین دامنهٔ تپه‌ها به دریاچهٔ زوریخ رو می‌گشایند. نامجای بالای زنگِ در از نام Thomas Mann با حروف گوتیک،زینت یافته‌است.

همان‌جاست اینجا که کاتیامان، بیوهٔ توماس‌مان زندگی می‌کند. با او: سگی گرگی به اسم Ramon و باکسری به اسم Bianco ،کدبانوی سویسی او و پسرش گولومان، تاریخنگار. اتاقک نشیمن همکف که به صرفه‌جویی آراسته شده است، نه به خاطر فقدان گلدان‌ها در گوشه و

1. Thomas Mann

کنار، برای گل‌های درگاهی و منظر پرگل پای دریاچه، زاهدانه می‌نماید.

سبک،بی‌زمان است. خانم مان نیز چنین است، زنی شکننده، باریک، در پیراهن نیم ـ آستین سفید با خطوط پیچان سیاه، با روح سخن می‌گوید، تبسم می‌کند، شکلک می‌سازد، ادای هیتلر را در می‌آورد و خوب ادایش را در می‌آورد ـ همچنان که دارد چای دم کشیدهٔ چینی را از قوری تمام سیماب می‌ریزد.

خانم مان در ۲۴ جولای ۹۲ ساله خواهد شد، و سرزندگی او معرکه است. سال پیش، پسرش مایکل ـ یک آلمانی شناس در برکلی ـ در انتشار کتابی از خاطراتش او را یاری کرد، کتابی که حالا به انگلیسی در نیویورک منتشر شده است. عنوان کتاب خاطرات تقریری است، چون کاتیا کتاب را به دست خود ننوشت، روایات را برمایکل فروخواند. براینها مصاحبه‌های چندی که بایک روزنامه‌نگار زن آلمانی، کنتس الیزابت پله‌سن، داشت افزوده شده و فرازهایی هم که خانم مان به یک منشی دیکته کرده است.

کتاب ماهی است، همانند خانم مان نشاط‌آور است، روشن است، به این علت که دقیق است.نوشته شده به سیاق حرف زدن خود خانم مان.

کاتیا پرینگزهایم، دختر یک استاد ریاضی مونیخی و نوهٔ سوداگری یهودی است که در سال‌های آخر ۱۸۰۰ باانحصار حمل و نقل کان‌های تازه کشف ذغال سنگ سیلزیا میلیون‌ها به جیب زد. در بچگی خیال می‌کرد اگر فقط می‌توانست تمام شب را به پشت بخوابد، صبح پسر از بستر پا خواهد شد. ـ چهار برادر داشت. ولی همیشه به پهلو بیدار می‌شد.

اینطوری شد که دختر باقی ماند و به توماس‌مان، که در تراموای مونیخ دیدش، دلباخت.

وقتی در ۱۹۰۵ باهم ازدواج کردند، کاتیا ۲۱ سال داشت و مان ۲۹ سال. نویسندهٔ سرشناسی بود تقریباً. در ۱۹۰۱ بودن بروکز را انتشار داده بود که داستانی کلاسیک از تباهی یک خانوادهٔ اشرافی، که مستقیماً با حکایت دودمان خود مان در لوبک مرتبط است. در ۱۹۰۳ یکی از زیباترین

قصه‌های کوتاه او، تونیو کروگر، پدید آمد.

پزشکی به خانم مان گفت که شکننده‌تر از آن است که بتواند زود بچه‌دار شود، ولی چیزی نگذشته،اریکا به دنیا آمد، بعدش کلاوسن، بعدش گولو و مونیکا.

آن وقت تبی مرموز به جانش افتاد و به کوهستان‌های سویس و آسایشگاه *T.B.* ش فرستادند که مان در کوه جادو جاودانش ساخت.

در طول دو دورهٔ شش ماهه که کاتیا در آنجا گذراند، انبوهی نامه حاوی هزاران جزییات غریب دربارهٔ زندگی شگفت آسایشگاه برای شوهرش فرستاد. و هنگامی که مان به ملاقاتش آمد، به یاد می‌آورد، که تمام شب را بیدار مانده بودند، چون خانم مان گفتنی‌های بسیاری داشت که به شوهرش بگوید.

مان فکر کرد که این مایه می‌تواند یک قصهٔ کوتاه خوب بپروراند. قصهٔ کوتاه، طی جنگ جهانی اول و چند سال بعد از آن، در ۱۹۲۴، در قالب داستانی عظیم گسترش یافت.

مان، به ظاهر، نویسنده‌ای کندکار بود. بیوه‌اش می‌گوید که برای دو ساعت، از ۹ تا ۱۱ صبح، می‌نوشت، معمولاً محصول کار یک صفحهٔ دستنویس «یادست بالا دو صفحه» بود. غیر از این، دمی هم، پس از چای بعدازظهری، فراغت می‌یافت تا برای کار روز بعد ذهنش را بورزد، گاه یادداشت‌های مختصری برمی‌داشت. همین روش بود که **یعقوب و برادرانش** و **دکتر فاوستوس** را به بار آورد.

به حساب کاتیا مان، توماس مان المپ‌نشین، بیشتر هنرمند است و کمتر اندیشه‌ور، آدم بی‌شیله پیله‌ای محبوب همسر و عزیز بچه‌هایش.

مان‌ها دوتا بچهٔ دیگر هم داشتند، الیزابت و مایکل. هر شش تا پدر را «جادوگر» صدا می‌زدند، چون که آقای مان یک دفعه خودش را در شب نشینی عرف مونیخی به هیأت جادوگر در آورده بود.

تجلیل‌های صدمین زادروز شامل نمایشگاه هزار تکه‌ای است در

مونیخ از نامه‌های مان،به نویسنده و از نویسنده، عکس‌ها، صفحه‌های دستنوشت و آثار مرجع.

لوبک تجاری کنار بالتیک و زادگاه او، هفته‌ای برای باز خوانی آثار او بر پا می‌کند و اپرای مرگ در ونیز ش را که بر پایهٔ قصه‌ای به همین نام بنیامین بریتن پرداخته است، اجرا خواهد کرد.

آلمان شرقی جشن‌هایی در برنامه دارد، از جمله فیلم‌هایی را که پس از اقامت او در وایمار، آنجا که لوته در وایمار او که داستانی است دربارهٔ گوته می‌گذرد ساخته شد بر پرده می‌آورد.

اینجا و آنجا، طی نشست‌هایی، پژوهندگان سخنرانی‌هایی دربارهٔ مان یا گفت و شنیدی دربارهٔ اهمیت و اعتبار او برگزار خواهند کرد. ناشران، در شرق با چاپ ۱۰ جلدی از آثار منتخب او و در غرب با اولین مجلد ۱۲۰۰ صفحه‌ای **تکپژوهی نهایی** از نویسنده، به قلم **پتردومندل سون**، که سرانجام از هزاران صفحه برخواهد گذشت به این تجلیل وزن خواهند داد.

آلمان شرقی یک سری تمبر یادبود توماس مان در خواهد آورد. لوبک، شهر زادگاه، یک جایزهٔ ادبی ۱۰۰۰ مارکی توماس مان بنیاد کرده است.

همهٔ این تجلیل‌ها بدون اشاره به اختلاف عقاید خواهد بود. این کار با مقاله‌ای در پر خواننده‌ترین مجلهٔ خبری آلمان، «درشپیگل» دامن زده شد که در آن هانیو کستینگ، نویسندهٔ مقاله، بر آقای مان به اتهام بی‌ربطی ادبی، بی‌ثباتی سیاسی، و تفرعن شخصی خط‌بطلان کشید.

اتهام بی‌ربطی ادبی، بر این پایه که مان در قصه نویسی خود از مسائل معاصرش ابا کرده است، در ذهن هیچ ناقد دیگری نگنجیده.

مان از بلند پروازی‌های رایش زیر لوای قیصر و از دموکراسی فقط در جمهوری وایمار حمایت کرد. ولی مجادله پرداز «درشپیگل» در اعتبار دادن به مان به خاطر ایستادگی آشکارش در برابر نازی‌ها وقتی به قدرت

رسیدند و تصمیمش به ماندن در تبعیدپس از سقوط آنها ناموفق است.

به قدرکافی این حقیقت دارد که مان، برندهٔ نوبل ۱۹۲۹، یک سیمای مردمی موقر و حرمت انگیز است. ولی در جواب اتهام تفرعن، پاسخ دست درکاران آن است که نویسنده آگاهانه چنین نقشی را به خود بست تا به برداشت محقرانهٔ آلمانی‌هایی که نسبت به مردان ادب معاصرشان داشتند تعالی بخشد.

به یقین، مان مردی بود مغرور و آگاه از اعتباری والایش. تجلیل‌های جاری گواه بر این اعتبارند.

خانم مان می‌گفت، نه، در این ستایش‌ها شرکت نخواهد جست. «از همه چیز گذشته من ۹۱ ساله‌ام و برای چنین کاری خیلی پیر.» بعدش تبسمی کرد، انگار واقعاً آنقدرها که می‌گوید پیر نیست.

حرف‌های مردی که از مرگ نمی‌ترسید

گفتگو با آندره مالرو

دربارهٔ هنرها و هنرمند، ادبیات، زندگی و مرگ ...

مادلن شاپسال

ترجمهٔ ف. جلوه

آندره مالرو، درخشان‌ترین چهرهٔ ادب، هنر و سیاست فرانسه، ماه پیش، در ۷۵ سالگی، دیده از جهان فرو بست. آخرین اثر او که گریز از زمان نام دارد، نهمین جلد از مجموعه‌ای است که به تحقیق دربارهٔ تاریخ و ماجراهای هنر پرداخته است. اولین جلد آوای سکوت بود و گریز از زمان در حقیقت نتیجه گیری عظیم و در خور تحسینی است که در رهگذار این تلاش بزرگ صورت گرفته است. به دنبال نشر این کتاب در یکی از روزهای گرم تابستان سال پیش، خانم «مادلن شاپسال» نویسندهٔ مجلهٔ معروف اکسپرس چاپ پاریس با آندره مالرو به صحبت پرداخت و آنچه می‌آید نتیجه این گفت و گو است.

ـ شما در صدر آخرین کتاب خود نوشته‌اید: «هنرمند رونویس کنندهٔ دنیا نیست. رقیب آن است.» منظورتان از این حرف چیست؟

ـ به نظر من تمدن کنونی احتمالاً سرگرم اختراع چیزی است به اهمیت آنچه که در قرن نوزدهم خلق کرده است. ولی هنوز کسی نمی‌داند این اختراع چیست.

ـ قرن نوزدهم چه خلق کرده است؟

ـ وجود فردی را. رشد و توسعه اجتماعی نیز در این امر دخالت داشت

و نمونهٔ مشخص این نوع فرد نیز ناپلئون بود. به طوری که وقتی یک شخصیت ادبی مثل **ژولین سورل**[۱] می‌خواست چیزی مطالعه کند، خاطرات سنت هلن را می‌خواند. برای او ناپلئون به منزلهٔ یک ارباب و پیشوا بود. امروز وجود فردی و فردپرستی به شدّت لطمه دیده است.

ـ یعنی به اعتقاد شما دیگر فردی وجود ندارد؟

ـ همیشه در گوشه و کنار اشخاصی پیدا می‌شوند که سعی می‌کنند خودشان را خیلی جدی بگیرند. اما این موضوع زیاد هم جدی نیست. در واقع از زمان جنگ اخیر که علم در اغلب رشته‌ها ـ از داروهای بیهوشی گرفته تا ساختن بمب اتمی ـ ویژگی و توسعهٔ همه جانبه‌ای به خود گرفت، ارزش‌هائی که سابقاً به فرد تعلق داشت فوق‌العاده کاهش یافت. البته فرد به عنوان یک موجود ناچیز کوچه و خیابان به راه خود ادامه داد، اما فردپرستی و وجود فردی به صورت یک «ایسم» به شدت لطمه دید.

ـ در قرن نوزدهم یک فرد چه احساسی داشت که ما اکنون نداریم؟

ـ احساس مهم بودن. می‌دانید، منظورم مسئلهٔ ارزش‌هاست و نه مسئلهٔ ادراک و برداشت شخصی. آثار اولیهٔ **بارس** را بخوانید. در همهٔ آنها این مسئله مطرح است که من خودم هستم و برای خودم ارزشی عالی و مافوق همه چیز دارم. و تازه این برداشت منحصر به «بارس» نیست. **رنان** و **آناتول فرانس** و **پگی** هم هستند. و حتی **آندره ژید** در اولین آثارش...

ـ ولی اینها قبل از هر چیز اشخاص روشنفکر هستند. دیگران چطور؟

ـ اتفاقاً وجود فردی و فردپرستی نیز یک مالیخولیای روشنفکرانه است. فقط امروز روشنفکران مجذوب جانشینی نظریه‌های سیاسی به جای نظریه‌ها و عقاید مذهبی شده‌اند. و تازه آنچه هم که جانشین

۱. قهرمان رمان **سرخ و سیاه** اثر **استاندال**.

نظریه‌های مذهبی شده ابداً توجه به اثبات‌گرایی یا چیزهای قابل کنترل و ماده پرستی نیست بلکه بیشتر تخیلات است. البته این ادعای بزرگی است ولی به عقیده من حتی مارکسیسم نیز در نیمی از جهان بیشتر جانشین یک حقیقت است تا زیست‌شناسی.

ـ پس به نظر شما اینکه اینهمه افراد بشر در دنیای کنونی حاضر به قبول یک ایدئولوژی هستند فقط یک چیز تخیلی است؟

ـ قبلاً اینطور بود؛ اما حالا این امر نیز به پایان خود نزدیک می‌شود. البته گفتنش دشوار است چون ما با کشورهای کمونیست آن روابط دوستی صمیمانه‌ای را که با کشورهای غربی داریم نداریم. من با روسیه آشنائی زیادی دارم اما هرگز نمی‌توانم ادعا کنم که آنجا را مثل فرانسه می‌شناسم. باید بعضی چیزها را با بدبینی تلقی کرد.

ـ شاید در مورد روسیه چنین باشد. اما در افریقا این احساس به شخص دست می‌دهد که تازه مارکسیسم شروع شده است.

ـ آنچه در افریقا می‌گذرد مخلوطی از مارکسیسم و «مائویسم» است. می‌دانید، از لحظه‌ای که مارکسیسم از شکل و قالب اصلی مارکسیسم خارج می‌شود همه چیز به صورت فوق‌العاده پیچیده و درهمی درمی‌آید. باید این را پذیرفت که امروز یک فرد سودانی مثل یک فرد چینی ناچار با این موضوع کنار می‌آید که باید روی خط‌مشی یکی از بزرگ‌ترین متفکران قرن یعنی مارکس که به وسیلهٔ لنین ادامه یافته کار کند بدون آنکه هدف‌های اولیه و آغاز کار را بپذیرد... لنین اولین کسی بود که نوشت «انترناسیونالیسم» یک ارزش عالی و مافوق همه است و دیگر اینکه هدف باید نابود کردن دولت باشد. اما شاید بدانید که خود او در یکی از آخرین یادداشت‌هایش که بعد از مرگش به دست آمده می‌گوید: «من حتی شاهد یک انقلاب نبوده‌ام که به قدرت دولت منجر نشده باشد...»

ـ شما می‌گوئید تازگی قرن ما پایان یافتن وجود فردی است. معذالک مگر در همین قرن ما از هر گوشه‌ای صدای فرد بلند نیست که می‌گوید: من یک زن هستم و این مهم است. من یک سیاه هستم و این مهم است. من یک کودک هستم، یک دیوانه هستم، یک کارگر مهاجر هستم و این مهم است؟

ـ ولی این فریاد به این صورت است: من یک سیاه محروم و مجبور هستم و می‌خواهم یک سیاه غیرمحروم باشم. من یک زن هستم که... نمی‌دانم چطور باید گفت... زنی هستم که حقی ندارد...

ـ چطور است بگوئیم استعمار شده؟

ـ بله. استعمار شده عنوان خوبی است. چون وجه مشترک یک زن استعمار شده و یک مستعمره این است که به طور قطع هر دو باید چیزهائی را که مخالف میلشان هست تحمل کنند.

ـ کیست که چیزهائی را که موافق میلش نیست تحمل می‌کند؟

ـ این مسئله‌ای است که می‌توان در عالم معقولات و متافیزیک مطرح ساخت نه در عمل. چون اگر شناخت این امر که حالت جبر و عدم تمایل و یا تفویض و اختیار از کجا شروع و به کجا ختم می‌شود دشوار باشد در عوض دانستن اینکه ما زندانی هستیم فوق‌العاده آسان است. می‌دانید، لحظاتی فرا می‌رسد که باید مجال ندهیم دستخوش و بازیچهٔ بازی کلمات منفی بشویم. این طبیعت انسانی است که همیشه اندیشه‌های منفی نیرومندتر و مقهور کننده‌ترند ولی باید دربارهٔ حقایق نیز با دقت بیشتری اندیشید...

حتی در قرن بیستم نیز اغلب ما دوست داریم در رؤیاهای افسانه‌ای زندگی کنیم. مثلاً وقتی می‌بینیم زنی که همه چیز دارد در گروه‌های طرفداران آزادی و حقوق زنان سنگ آزادی و مبارزه‌جوئی به سینه می‌زند طبعاً این سئوال برای‌مان مطرح می‌شود که او دیگر چه می‌خواهد. در

حالی که وقتی همین فریاد از حلقوم زنی درآید که چهار بچه دارد و بیمار است و با وجود این باید کار هم بکند و شوهرش بیکار است موضوع صورت دیگری به خود می‌گیرد و دیگر مجالی برای اندیشیدن به جبر و اختیار پیش نمی‌آید.

وقتی مسائل به این صورت مطرح می‌شود من کاملاً این عقیده را تأیید می‌کنم که: در هنگامی که مردمی هستند که از شاخ و برگ درختان تغذیه می‌کنند باید وضعی پیش بیاید که دیگر کسی شاخ و برگ درخت نخورد و غذائی برای خوردن داشته باشد. هنگامی هم که زنانی وجود دارند که به تعبیر من و شما استعمار شده‌اند باید این وضع از بین برود.

ـ به نظر شما تحقق این امر آسان است؟

ـ یکی از زمینه‌های بسیار روشنی که هر روز در برابر ما قرار دارد عدم تساوی حقوق است. چند وقت پیش من در تلویزیون برنامه‌ای تماشا می‌کردم به نام «امروز، خانم» که واقعاً جالب بود و در هر قسمت آن زنان ناشناسی روی صفحهٔ تلویزیون ظاهر می‌شدند و سئوالاتی می‌کردند یا دربارهٔ خودشان حرف می‌زدند. همه جور زنی در این برنامه شرکت می‌کرد. خانمی که معلم یا حتی استاد دانشگاه بود. زنی که مثل یک کارگر ساده کار می‌کرد و بالاخره زنانی که اصطلاحاً آنها را کدبانو یا خانم خانه می‌خوانیم... همه اینها وقتی حرف می‌زدند به خوبی احساس می‌شد که تمایلی دارند که از حقایق منحرف بشوند و حرف‌های قلمبه بزنند و شعارهای آزادیخواهانه بدهند. به عقیده من در آن لحظات می‌بایست به آنها گفت: «نه خانم! از حقیقت منحرف نشوید... تا موقعی که شما در وضعی هستید که فلان حق یا حقوق را از شما مضایقه می‌کنند باید مبارزه کنید و ما هم باید پا به پای شما مبارزه کنیم».

امتناع از دادن حقی به کسی یک واقعیت آشکار است. در حالی که حق به معنی اعم صورت دیگری پیدا می‌کند و به شکل پیچیده‌ای درمی‌آید...

به نظر من زنان و یا هر طبقهٔ دیگری که طالب بـه دست آوردن حـق و یـا حقوقی هستند باید دنبال همان حق به صورت واقعیت آشکارش بروند و طبیعی است که در یک جامعهٔ دموکراسی زنان نیز باید از تمام حقوقی که مردان دارند برخوردار باشند. در غیر این صورت باید فاتحهٔ دموکراسی را بخوانیم و بگوئیم مثلاً فاشیست هستیم!

ـ اکنون زن‌ها شروع به نوشتن کرده‌اند. عقیده شما در این‌باره چیست؟

ـ تا وقتی که زنان نمی‌نوشتند همه آه و ناله می‌کردند کـه: «بگـذاریـد زن‌ها نویسندگی کنند تا معنی واقعی خلق کردن یک اثر زنانه را بفهمید». حالا خوشبختانه آن زمان فرا رسیده است و دیگر زنان از اشکـاف مـنزل خارج شده‌اند و به نظر من آنچه که زنان دربارهٔ خودشان یا بـهتر بگـویم دربارهٔ «زنانگی» نوشته‌اند خیلی ناقص و نارساست.

ـ منظور شما از «زنانگی» چیست؟

ـ خودم هم درست نمی‌دانم! اصلاً به اعتقاد من زنانگی دنیائی دیگر یا قاره‌ای ناشناخته است. اگر شما با زنی صحبت کنید و او دربارهٔ رابطه‌اش با زندگی حرف بزند می‌بینید که به کلی با رابطه‌ای که شما با زنـدگی داریـد متفاوت است. همینطور است نقطه نظرهای او دربارهٔ بـچه‌ها و عشـق... نتیجه اینکه این موضوع بـرای هـر زنـی بـه صـورت یک تـجربهٔ کـاملاً اختصاصی مطرح می‌شود.

ـ و به نظر شما این موضوع در آنچه که زنان نوشته‌اند مطرح نشده است؟

ـ چرا. ولی در مجموع آثار زنان نویسنده امروز نـمی‌توانـد وزنـه‌ای باشد. وقتی آدم فکر می‌کند که مثلاً مادام لافایت وقتی شاهزاده خانم کـلو را می‌نوشت در چه محیطی زندگی می‌کرد و با چه مخالفت‌ها و ضدیت‌هائی روبرو بود انتظار دارد زن‌های امروز با آزادی‌هـائی کـه دارنـد هـمه یک

استاندال کوچک باشند! به نظر من زنی که بتواند مطالب اساسی و عمیقی دربارهٔ «زنانگی» بنویسد اثرش چیزی در ردیف آثار جاویدان در خواهد آمد و خودش یکپا **سولژنیتسین** خواهد بود!

البته ممکن است در اینجا گفته شود: هنوز چیزی از دوران نویسندگی زنان نگذشته است و تجربیات جنسی زنان نیز فقط از یک نسل قبل شروع شده است. و گذشته از همه اینها ادبیات مسیحی نیز بیش از هزار و پانصد سال عمر ندارد...

ـ وقتی که آدم یک زن باشد عادت کرده است که حرف‌های خود را با انکار آنچه که هست و آنچه که احساس می‌کند شروع کند. هنوز کلماتی که کافی برای ادای احساس و واقعیت‌های زندگی باشد وجود ندارد و به نظر من باید برای این موضوع زبان خاصی اختراع شود.

ـ شاید چنین کاری لازم باشد. ولی اختراع بیان تازه، کار موسیقی و شعر است. چون اصولاً طبیعت شعر اقتضا می‌کند که یک شاعر واقعی آن چیزهائی را که وجود ندارد اختراع کند.

ـ در رمان‌های شما آدم فقط به قهرمانان مرد برمی‌خورد و از قهرمانان زن اثری نیست. چرا؟

ـ در واقع در رمان‌های من اصلاً زنی وجود ندارد. قهرمانان زنی هم که بخصوص در کتاب شرایط انسانی من می‌توان یافت تیپ‌های خیلی قدیمی هستند. این تیپ زن ماجراجوئی که از یک طرف کمونیست و از طرف دیگر لنینیست باشد مدت‌هاست از هر دو جهت از بین رفته است.

در روسیه عقیده داشتند که یک زن شوروی زنی برای آینده خواهد بود در حالی که در واقع او زن قرن نوزدهم است. البته آزادی‌های بیشتری دارد ولی هنوز زن قرن نوزدهم است.

ـ منظور شما از زن قرن نوزدهم چیست؟

ـ در قرن نوزدهم یک نوع زن عادی وجود داشت و یک نوع زن عروسکی... و خیلی‌ها سعی می‌کردند به احترام زن عادی زن عروسکی را مسموم و نابود کنند. اما به هر صورت در آن زمان هنوز زن بیش از آنکه یک حالت واقعی و ذاتی داشته باشد جنبهٔ افسانه‌ای و رؤیائی داشت.

اصولاً این یکی از خصوصیات قرن نوزدهم بود. ویژگی دیگرش جستجوی «کلید» بود. یک فیلسوف قرن نوزدهم وظیفهٔ خود می‌دانست که «کلید» تازه‌ای برای درک اسرار حیات پیدا کند. اما امروز اگر دانشمندی دنبال چنین کلیدی بگردد اسباب مسخرهٔ همه خواهد شد.

مثلاً در زمینهٔ زیست‌شناسی شما دیگر پژوهشگری جدی را نخواهید یافت که بگوید: «من دنبال سیستم جدیدی می‌گردم که آن را جانشین اصل بنیاد انواع داروین کنم...» خلاصه اینکه قرن نوزدهم می‌خواست به وسیلهٔ یک رشته روش‌های متصل و مربوط به هم دنیا و عالم وجود را برای همه قابل فهم و درک کند. و امروز ما در حالی که حس می‌کنیم روز به روز دنیا و عالم وجود غیرقابل فهم‌تر می‌شود سعی می‌کنیم آن را به صورت قابل درکی درآوریم.

ـ و این همان چیزی است که تمدن امروزی خوانده می‌شود؟

ـ درست نمی‌دانم. گاهی از خودم سئوال می‌کنم که بالاخره ما به کجا خواهیم رسید؟ آیا سرانجام فاجعه‌آمیز دردناکی خواهیم داشت؟ یا به سوی یک زندگی معنوی که لزوماً مذهبی هم نخواهد بود می‌رویم؟ و یا اینکه مردم به این نتیجه خواهند رسید که باید به زندگی در یک دنیای وانفسا که هر کسی باید به فکر خودش و زندگی خودش باشد عادت کند... امکان رسیدن به هر سه نظریهٔ فوق وجود دارد.

ـ در آن دنیای وانفسائی که شما ذکر کردید بشر چگونه می‌تواند راه زندگی خود را بیابد؟

ـ احتیاجی به جهت‌یابی ندارد... دیگران او را خواهند برد... حقیقت این است که ما اکنون دوران برزخ عجیبی را می‌گذرانیم. از یک طرف خیلی چیزها می‌دانیم و به خیلی چیزها پی برده‌ایم و از طرف دیگر خود را در برابر یک خلأبزرگ و بی‌انتها می‌یابیم... دورانی که اکنون می‌گذرانیم هرگز در تاریخ حیات بشری سابقه نداشته است. یک سوی تمدن امروزی ما گاری و درشکهٔ اسبی قرار دارد و سوی دیگرش بمب اتمی و سفر به کره ماه و چنین چیزی بی‌سابقه است و با وجود چنین پیشرفت باور نکردنی باز خود را در مقابل تمدنی می‌یابیم که از نظر برآوردن حوائج اولیهٔ بشری در منتهای بی‌لیاقتی و نارسائی است. و به اعتقاد من این خود یک پدیدهٔ جدید است.

ـ به نظر شما آیا باید این اندیشه را که روزی یک روش تفاهم جهانی در این دنیا برقرارخواهد شد، دنبال‌کرد و یا اینکه جستجوی چنین‌اندیشه‌ای‌را به‌فراموشی سپرد؟

ـ یک روز انیشتین به من گفت: «به هر حال قاعده و نظمی نیست.» و منظورش این بود که اولاً چیزی هست که من نمی‌دانم و بهتر از دیگران می‌دانم. ثانیاً در ماوراء آنچه می‌دانم چیزهائی می‌گذرد که شاید نتیجهٔ تصادف و اتفاق صرف نباشد و آنچه نتیجهٔ تصادف و اتفاق نباشد لزوماً یک قانون و قاعدهٔ کیهانی است.

ـ روز به روز شما بیشتر حالت کسی را به خود می‌گیرید که فقط می‌نویسد و مثل اینکه همه چیز برای شما به صورت هدفی برای نوشتن یک کتاب درمی‌آید. اینطور نیست؟

ـ چرا. یک نفر که می‌نویسد و جز این کاری نمی‌کند. در این مورد تردیدی نیست.

ـ آیا برای شما این نوعی فعالیت و یا یکی از جنبه‌های حیات است؟

ـ بهتر است اسم این کار را فعالیت و حرکت نگذاریم. چون فعالیت و تحرک چیزی است که روی انسان‌ها اثر می‌گذارد و هدفش ایجاد حالت و حرکتی در انسان‌هاست در حالی که نوشتن، به هر صورت که باشد، اثر گذاشتن روی اشباح است. تمام آنچه که می‌توان اسمش را عمل و فعالیت گذاشت برای من در دورانی که با ژنرال دوگل کار می‌کردم خلاصه می‌شد. در آن دوران من با فعالیت قابل ملاحظه‌ای به حیات خود ادامه می‌دادم. در حالی که اکنون به نظرم می‌آید تبدیل به موجود مرده‌ای شده‌ام که فقط صورتی از حیات را برای خود حفظ کرده است.

ـ ولی من برای صحبت با یک مردهٔ متحرک که اینجا نیامده‌ام.

ـ البته من هم نمی‌گویم که کاملاً به صورت یک مرده درآمده‌ام. این حرف احمقانه‌ای است. اما در زندگی هر کس لحظاتی فرا می‌رسد که حس می‌کند اثری که از او بجا مانده بیش از خودش اهمیت دارد... من در زندگی خود کارهائی کرده‌ام که در آن موقع مرا سخت به هیجان می‌آورد. مثلاً اینکه بناهای تاریخی پاریس را تمیز کنیم و رنگ و جلای تازه‌ای به آنها بدهیم. یا تعویض نقاشی سقف تالار اپرای پاریس. اما حالا دیگر اصلاً حال و هوای چنان کارهائی را ندارم.

یکی از هدف‌های من در دوران همکاری با ژنرال دوگل تعمیم آموزش به وسیلهٔ تلویزیون بود. این اقدام از نظر من همانقدر اهمیت داشت که ایجاد تعلیمات اجباری... اما برای قبولاندن این نظریه به نمایندگان مجلس ناچار بودم جزئیات همه چیز را برای آنها تشریح کنم در حالی که از نظر خودم به قدری مهم و روشن بود که اصلاً احتیاجی به صحبت و بحث نداشت. البته عاقبت هم تلاش من به جائی نرسید در صورتی که اگر توجه بیشتری به نقشهٔ من نشان می‌دادند اکنون به خوبی آثار آن آشکار می‌شد. کمااینکه ژاپنی‌ها این کار را کردند و نتیجه‌اش را دیدند... تنها شانسی که ژاپنی‌ها داشتند این بود که سازمان‌های خصوصی

و غیردولتی انجام این کار را به عهده گرفتند و ما چنین سازمان‌هائی نداشتیم... اگر ما موفق به انجام این طرح شده بودیم فرانسه به صورت کشوری که برای اولین مرتبه دست به یک اقدام بسیار بزرگ زده است درمی‌آید.

اما این قبیل طرح‌ها و فعالیت‌ها قبل از همه به وجود اشخاص ارتباط پیدا می‌کند و من از اینکه چنین کارهائی را با **ژنرال دوگل** انجام بدهم سخت به هیجان می‌آمدم چراکه بین ما رشته‌های شخصی وجود داشت در حالی که مطلقاً برایم جالب نیست که چنین اقداماتی را با آقای **ژیسکاردستن** انجام بدهم. نه از این جهت که با او مخالف باشم بلکه از این جهت که او برای من فقط آقائی است که در هیأت وزیران با هم آشنا شده‌ایم و بین ما هیچ نوع رشته و رابطهٔ شخصی وجود ندارد. این رشته‌های ارتباط شخصی است که به هر اقدامی هر چند به ظاهر بی‌اهمیت باشد رنگ و جلای دیگری می‌دهد.

ـ آیا به نظر شما هر نوع کوشش و فعالیتی الزاماً به نوشتن منجر نمی‌شود؟ برای نمونه می‌توانم مائو یا مارکس را مثال بیاورم. آیا شما نیز اکنون به چنین مرحله‌ای نرسیده‌اید؟

ـ منظورتان این است که همه چیز به نوشتن ختم می‌شود؟ اطمینان ندارم که چنین چیزی حقیقت داشته باشد. چیزهای دیگری از قبیل موسیقی و نقاشی هم هست. اگر مائو کارش به نوشتن منتهی شد از این جهت بود که کارش با حرف شروع شده بود. و این درست است که هر حرفی بخصوص اگر در آن هدف و مَسئولیتی وجود داشته باشد بالاخره به نوشتن منجر می‌شود چون نمی‌تواند غیر از نوشتن هدف دیگری پیدا کند... گذشته از این وقتی خوب حساب کنیم می‌بینیم که امکانات و ابزار کار غیر محدود نیستند. البته ما تا اندازه‌ای از یک تمدن سمعی و بصری برخورداریم ولی من اطمینان ندارم که هنوز بتوان یک رمان را به وسیلهٔ

نوار ضبط صوت نشر داد... اصلاً به اعتقاد من دیگر چیزی به معنی رمان به وجود نمی‌آید...

ـ شما به عنوان مؤلف کتاب گریز از زمان عقیده دارید که نقاشان وقتی نقاشی می‌کنند کلماتی برای توجه کاری که انجام می‌دهند دارند؟

ـ نه. آنها به چیز دیگری می‌اندیشند.

ـ مثلاً به چه؟

ـ آنها در واقع فرمول‌ها را صیقلی می‌کنند. به نقاشانی که می‌شناسید فکر کنید تا به این نتیجه برسید که همهٔ آنها برای خودشان فرمول خاصی دارند و آن وقت با خود خواهید گفت: «یارو را نگاه کن! حالت و قیافه گاراژدارها را دارد و معلوم نیست چطور این اثر را به وجود آورده است. وقتی با او صحبت کنی مثل فلاسفهٔ بزرگ یونان حرف می‌زند...» علتش این است که او طی ساعت‌ها همان فرمول خاص خودش را صیقل داده است.

ـ پس او در موقع نقاشی نمی‌گوید: «این رنگ سبزی که به کار برده‌ام آنقدر که باید سبز نیست؟»

ـ چرا. او جز این به چیزی فکر نمی‌کند اما این افکار را نمی‌شود به قالب کلمات درآورد. من فکر می‌کنم که نقاشان رنگ‌ها را در عالم خیال خود به تجسم درمی‌آورند... اصلاً به نظر من یک تابلوی نقاشی سوراخ بزرگی است که در آن باید آنقدر چیزی گذاشت تا دیگر سوراخی باقی نماند...

جریان اینطور اتفاق می‌افتد: سوراخی هست و نقاش گل سرخی را در تصور خود می‌پروراند و آن را رسم می‌کند. بعد می‌بیند که گل سرخی که کشیده با آنچه در تخیل خود داشته وفق می‌دهد اما به یک گل سرخ واقعی شباهت ندارد. آن وقت بر آن قلم بطلان می‌کشد. درست همان کاری که ما

در مورد اثر او می‌کنیم و آن را باطل می‌شماریم. با این تفاوت که او روی اثری که خودش به وجود آورده خط بطلان کشیده است.

ـ کار عملی و جالبی است!

ـ به همین جهت است که نقاشان در مجموع آدم‌های خوشبختی هستند. مگر آنهائی که کاملاً ناشناس باقی مانده باشند... من هرگز نویسنده‌ای را با آن حالت شادمانی و نشاطی که نقاشان معروف دارند، ندیده‌ام... من با نقاشان معروفی از قبیل **براک** و **پیکاسو** و **روئو** و **ماتیس** آشنا بوده‌ام که در سال‌های بعد از هشتاد سالگی نیز با آنکه اغلب دچار بیماری‌های سختی بوده‌اند در نوعی شادمانی و نشاطی که برای دیگران نامفهوم است به سر می‌بردند.

ـ چرا نویسندگان چنین حالتی ندارند؟

ـ چون سروکار نقاش با اشیاء است و این موضوع را نباید دستکم گرفت... باید با آنها شادی و نشاط‌شان را وقتی اثری را به پایان می‌رسانند تماشا کرد. حتی در نقاشانی از قبیل پیکاسو که همیشه می‌گفت: «من هرگز چیزی را که کشیده‌ام اصلاح نمی‌کنم یا از سر نمی‌گیرم.» وقتی نقاش اثر خود را به پایان رساند تابلو را برمی‌دارد و ذوق‌کنان می‌گوید: «تمام شد. عالی شد...» در حالی که شما هرگز نمی‌توانید نویسنده‌ای بیابید که بعد از آنکه چهار صفحه از کتابش را نوشت اوراق دست‌نویس خود را بردارد و ذوق زده بگوید: تمام شد. عالی شد...

حتی نقاشانی از قبیل **گوگن** نیز که در منتهای گرفتاری و بدبختی به سر می‌بردند وقتی صحبت از آثار نقاشی خود به میان می‌آوردند سراپا شور و شوق می‌شدند. نامه‌هائی که از گوگن در دست داریم نشان دهندهٔ این سرزندگی و نشاط اوست که وقتی دربارهٔ یک اثر خود اشاره‌ای می‌کند چه شور و شوقی وجودش را دربر می‌گیرد.

ـ شما نویسنده هستید و طوری دربارهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی حرف می‌زنید که انگار از درون وجود خود سخن می‌گوئید.

ـ علتش این است که من هنرهای تصویری را بیش از ادبیات دوست دارم و این نوع هنرها را ناچار خیلی خوب می‌شناسم. اگر مرا به کشوری که کاملاً برایم ناآشنا و بیگانه است ببرند اولین چیزی که به سویش کشیده می‌شوم هنر است. چون تنها بدین وسیله است که می‌توانم زبان و تمدن آن سرزمین را درک کنم در حالی که اگر بخواهم با مردم آنجا روبرو بشوم باید زبان‌شان را بدانم... ولی زبان هنر را فوراً می‌فهمم.

ـ چه چیزهایی را می‌فهمید؟

ـ درست مثل مورد زنان: تفاوت‌ها را... به خاطر درک همین تفاوت‌هاست که من اولین تابلوئی را که «دوبوفه» در دوران حیات هنری خود فروخته بعد خریداری کردم... البته ممکن است در بعضی موارد اشتباه هم بکنم. اما مهم نیست. آنچه اهمیت دارد این است که من رابطه‌ام را با هنر تصویری احساس بکنم و این احساس با اطمینان خاطر توأم باشد. در صورتی که در مورد هیچ چیز دیگری چنین احساسی ندارم.

ـ حتی در مورد ادبیات؟

ـ مخصوصاً در مورد ادبیات. این موردی است که آدم هیچوقت سر درنمی‌آورد...

ـ و از هنرهای تصویری سر در می‌آورید؟

ـ اگر واقعاً چیزی در خود داشته باشد. بله... به اعتقاد من در هر هنری که از اصالتی برخوردار باشد می‌توان رگه‌ای از خلق و ایجاد یافت.

ـ دربارهٔ مرگ چه نظری دارید؟ در آثار خودتان از موزهٔ تصوری گرفته تا لازار

همه جا از مرگ یاد کرده‌اید.

ـ درست است. اما نظریهٔ جدی من دربارهٔ مرگ فقط در لازار منعکس است. می‌دانید، به اعتقاد من یک قسمت عمدهٔ وحشت مردمان مغرب زمین از مرگ از اینجا سرچشمه می‌گیرد که بیمار به طور ناخودآگاه خود را در قالب یک جسد مجسم می‌کند... این تصور ناخودآگاه یکی از عوامل اساسی مردم مغرب زمین در مقابل مرگ است.

ـ وحشت از جسد؟

ـ بله... وحشت از اینکه به صورت یک جسد بی‌جان درآیند. در حالی که در جوامعی که عقیده به تناسخ و بازگشت مجدد به این جهان وجود داشته باشد این وحشت کمتر است. چون در هر حال این امید وجود دارد که دوباره به صورت یک قورباغه و چه بهتر که یک قناری به این جهان بازگردند.

ـ خود شما دربارهٔ مرگ چه عقیده‌ای دارید؟

ـ برای من مرگ از نظر متافیزیکی حائز اهمیت است نه زوال جسم... اینکه اجل چگونه است و چگونه به سراغ انسان می‌آید برایم جالب نیست و اصلاً از این نمی‌ترسم که کشته بشوم یا به مرگ طبیعی بمیرم. آنچه برایم جالب است نفس مرگ و واقعیت غیرقابل تخفیف آن است نه دکور و محیطی که این اتفاق در آن روی می‌دهد.

اما به طور کلی و در عمق و معنی مرگ یکی از بزرگ‌ترین نیروهائی است که در مورد معنی حیات وجود دارد. صحبت دربارهٔ مرگ یکی از منطقی‌ترین روش‌ها برای بحث پیرامون معنی و جهت زندگی است.

تحلیلی کلی از آثار مالرو

پیر ـ هانری سیمون
ترجمهٔ اردشیر لطفعلیان

نفوذ مالرو بر مردم نخبه و تربیت یافته، خاصه بر روشنفکران و جایگاه ممتازی که این نویسنده در میان همعصران خویش دارد (تا آنجا که دشمنان سیاسی وی نیز نمی‌توانند آن را انکار کنند) از واقعیت‌های بارز روزگار ماست. واقعیتی که در نظر اول ممکن است موجب حیرت شود. با آنکه مالرو از همان آغاز به مدد سبک خاص و اندیشهٔ نافذش راه خود را باز کرد معهذا شیوهٔ نویسندگی او از نقائص آشکار خالی نیست و اندیشه‌اش دور از آن مرحله‌ای است که مانند **سنت اگزوپری** حاوی پیامی صریح و روشن باشد. ترکیب کلام او مبهم و شیوهٔ قصه پردازیش از فرط شتابزدگی گاه نامفهوم می‌شود. در قسمت‌هائی که شرح یک مطلب دقیق ادبی یا تاریخی مطرح است. گرایشی به حذف و استتار، و بی‌اعتنائی به انتقال مطلب و تکرار اشارات در کار او دیده می‌شود ذهن خواننده گرفتار یک بازی سرگیجه‌آور می‌شود. اینهاست نارسائی‌های کار نویسنده. یک وسوسهٔ مداوم به نگرش‌های کلی و شیوهٔ خاصی که بیشتر ناظر بر اظهارنظرهای منقطع و آمرانه است تا تجزیه و تحلیل شکیبا یا نه، مهارت حیرت‌انگیز در برقرار کردن گاه خودسرانهٔ ارتباط بین افکار و عقایدی که فرسنگ‌ها از یکدیگر دورند از دیگر گرایش‌های خطرناک این نویسنده به شمار می‌روند. با این همه در اینکه مالرو یک نویسنده و یک صاحب‌نظر بزرگ است شکی نمی‌توان داشت. اصطلاح نابغه از زمره اصطلاحاتی است که در هر مورد نباید به آسانی به کار برده شود ولی در نوشته‌های

مالرو از آتش نبوغ گاه جرقه‌ها و حتی شعله‌هائی دیده می‌شود: لحن خاصی در شیوهٔ نوشتن، ارتعاش طنین انگیزی در جملات، اینجا و آنجا نمونه‌هائی از گفتار و اندیشه با ایجازی درخشان، غنای اندیشه و عمق درون نگری، روشی بی‌مانند در طرح مجدد مسائل و مهری از یک شخصیت قوی بر همهٔ نظرهائی که عنوان می‌کند از جمله چیزهائی است که بر خوانندهٔ مالرو تأثیر می‌گذارد و او را فریفته می‌کند. این همان خصوصیاتی است که پنجاه سال پیش خوانندگان **بارس** را شیفته و بی‌قرار می‌کرد. اگر بخواهیم این دو نویسنده را به طرز صحیحی با یکدیگر مقایسه کنیم (علیرغم برتری آشکار فرهنگ **مالرو** بر **بارس**) باید به همین خصوصیات توجه داشته باشیم. شباهت این دو را پیش از آنکه در بعضی خصال مشترک مانند دشمنی‌شان با قوانین جستجو کنیم باید در آن طپش و تراکم ذهنی که در نوشته‌های یکی مانند دیگری حاکم بر جملات است، سراغ گیریم. این جریانی است که با ارتعاش اعصاب هماهنگ است و حتی به افکار و عقاید نیز همان ترنم و طنین میل و سود را منتقل می‌کند. نثر مالرو به آسمانی آمادهٔ رگبار مانند است که بادی تند بر آن وزیدن گرفته است. این باد گاه همهٔ تیرگی‌های شب و طوفان را با خود به روی زمین می‌کشد ولی در همان حال، شعله‌های بلند برق، شب ظلمانی را از هم می‌درد و در پرتو این شعله‌ها منظر و دیدگاه ذهن یکباره دگرگون می‌شود. غیر از آنچه که برشمردیم، در این قرن سرکش و پرآشوب مالرو نخستین نویسندهٔ فرانسوی است که خود را با تمام وجود در نشیب و فرازهای زمان خویش افکنده است. او یک نویسندهٔ متعهد است. در اینجا منظور من از تعهد سرسپردگی به یک حزب سیاسی که خود چندان کار با ارزش هم شمرده نمی‌شود نیست. بلکه تعهدی است که شخص در جریان دگرگونی‌های تاریخ می‌پذیرد و به استقبال خطرات و فرصت‌هائی می‌رود که از تلاش و تکاپو زاده می‌شوند. این مرد پیش از نوشتن جاده شاهی جنگ‌های کامبوج را زیر پا گذاشته است. قبل از آفریدن اثری چون

سرنوشت انسانی سال‌ها در خدمت «کومین تانگ» گذرانده است و پیش از آنکه به نگاشتن امید آغاز کند، در جنگ‌های داخلی اسپانیا فرمانده یک اسکادران هوائی بوده است. مالرو در فرانسهٔ زیر اشغال به نهضت مقاومت پیوسته بود و هنگامی که فرانسه آزاد شد درجهٔ سرهنگی داشته و بعدها حتی به وزارت هم رسید.

آیا می‌توان تصور کرد که اثری مانند روانشناسی هنر ممکن است به دست یک مرد دیوانی نوشته شده باشد؟ آیا می‌توان اندیشید که این کتاب را کسی نوشته است که جهان را در همهٔ جهات آن زیر پا نگذاشته، در همهٔ تمدن‌ها غوطه نخورده، و زیر همهٔ آسمان‌ها و در پهنهٔ همهٔ قاره‌ها تحت تعقیب نبوده باشد.؟

امروز ما دیگر به درست یا به غلط نویسنده‌ای را که منحصراً به این چنین خصوصیاتی متکی باشد چندان دوست نمی‌داریم ولی در عین حال به آن اهل قلمی هم که بدون مواجهه با خطری بزرگ به کارهای پر سروصدای روزنامه‌نویسی مشغول است کمتر مهر می‌ورزیم. ما آن کسی را ترجیح می‌دهیم که خود را در غوغای زندگی انسان‌ها رها ساخته و آثارش از تجربه‌های واقعی و ماجراهائی که بر او گذشته است تغذیه می‌کنند. او کسی است که قادر است گوهر معنا را از ژرفائی که در آن همهٔ نیروها و همهٔ اسرار و عوامل مهلکه و مخاطره گرد آمده‌اند به سطحی قابل لمس بازآورد.

یک شرط دیگر هم وجود دارد و آن اینکه چنین مردی که عمل و تکاپو او را به سوی خود فرامی‌خواند، احساس صمیمانه‌ای از درام بشری و معنای آن در وجود خویش داشته باشد. در غیر این صورت او به زودی به یک ناظر سادهٔ ماجراها و آشوب‌های سطحی، یک وقایع نگار بی‌اصالت و به عبارت صریح‌تر به یک نویسندهٔ بی‌مقدار حزبی تبدیل خواهد شد. «به عنوان شاهد مثال بدبختانه نام‌های بسیاری را می‌توان به خاطر آورد». اگر مالرو وجودی کاملاً مجزا از این‌گونه نویسندگان است، بدان سبب است

که او دارای یک زندگی درونی است. حتی می‌توان گفت بدان سبب است که او برای خود معتقد به یک نوع ماوراء طبیعه است.

آیا این خشونت ذاتی است که او را به سوی قهرمانی و فتح سوق می‌دهد؟ چندان مطمئن نیستم.

در مورد **سنت اگزوپری** سلامت جسم و احتیاج به صرف نیرو او را به جانب مردان عمل و قهرمانان می‌راند. حرکتی که در مالرو دیده می‌شود از نوع دیگری است. این حرکت بیشتر از اضطراب وجدان و از فشار یک عقیده زاده می‌شود تا از جوشش و خلجان یک غریزه.

بشر، حیوانی آگاه به میرائی خویشتن است. مرگ همیشه در برابر اوست و در او حضور دارد و این خود به وجود آورندهٔ یک وضع استثنائی است. وضعی که جزء منشأ تشویش و اضطراب نمی‌تواند بود.

از سوی دیگر بشر به عنوان فرد محکوم به یک تنهائی قطعی و نهائی است. او گاه با همنوعان خود تماس می‌گیرد و حتی با آنها رابطه برقرار می‌کند ولی این تماس و رابطه همیشه در «سطح» ایجاد می‌شود. وقتی هنگام آن فرا می‌رسد که کسی راز درون خود را بر دیگری بگشاید، یا بخواهد به راز درون دیگری پی ببرد در آن لحظه ناتوانی عمیق خود و دیواری را که بین او و دیگران حائل است کشف می‌کنند. البته منکر وجود عشق نمی‌توان شد، پس عشق در این گیرودار دامی بیش نیست، زیرا فقط تن‌ها را بدون آنکه در آنها وحدتی به وجود آورد بهم نزدیک می‌کند و غالباً جای زخمی از آن بر روان‌ها باقی می‌ماند. ممکن است بشر از این همه بی‌نوائی بوئی نبرد، اما اگر از آن آگاهی حاصل کند و اگر با نگاهی به قدر کفایت نافذ در وجود خویش بنگرد، غیرممکن است که دچار وحشت و دلزدگی نشود. ولی خوشبختانه همان طور که «چن» در کتاب سرنوشت انسانی می‌گوید، یک راه به روی آدمی باز است و آن اینکه: «می‌توان دست به عمل زد». زیرا عمل وسیله‌ای است که مرد قهرمان در برابر وحشت و اضطراب ناشی از ذهن به آن پناه می‌برد. معنای عمل همین

است و معنای دیگری هم ندارد. چارهٔ منحصر به فردی است که در نخستین کتابهای مالرو ارائه شده است. نویسنده یکباره از مذاهب قطع امید کرده است. بر همین منوال به خرد نیز خواه در شکل غربی آن که همان جستجوی توافق با جهان است و به طور کلی می‌توان آن را به اومانیسم یا اصالت انسان تعبیر کرد و خواه در کسوت شرقی‌اش که عبارت از جستجوی صوفیانه سکون و آرامش و بی‌خودی و خلأ است، پشت پا می‌زند. به این ترتیب نه مذهب و نه خرد هیچیک نمی‌تواند، انسانی را که به معنای واقعی کلمهٔ انسان یعنی روشن بین و اهل عمل باشد ارضاء کند. البته وسایل متعدد مانند تریاک و الکل هم در دسترس هست. قهرمانی از قهرمانان مالرو این وسیله را می‌آزماید ولی چگونه می‌توان به کاری که جز خیانت به خویشتن و در واقع چیزی جز یک نوع انتحار نیست دلخوش بود؟ تنها عمل آن هم عمل ماجراجویانه و همراه با خطر به عنوان پناهگاه باقی می‌ماند. زیرا ماجراجوئی خود وسیلهٔ پرصلابتی، برای غلبه بر مرگ است و عمل قهرمانی پاسخ مردان قوی به اضطراب زندگی.

عمل قهرمانی (در اینجا به رمان‌های نخستین مالرو از جمله امید می‌اندیشیم) دارای دو وجه متفاوت است: ابتدا آن عملی که به تنهائی خود را توجیه می‌کند: «مرد عمل کسی است که نشانی از خود برجا گذارد و از او بر چهرهٔ زمین رد پائی باقی بماند». ارزیابی نتایجی که از این عمل دامنگیر دیگران می‌شود مطرح نیست و این همان عملی است که مسیحیان در پناه سنگر اخلاق آن را «جستجوی هوای دل» و کمونیست‌ها به نام انقلاب آن را «ماجراجوئی» می‌خوانند.

ولی از کتاب فاتحین به بعد در آثار مالرو به نوع دیگری از عمل برمی‌خوریم که در سرنوشت انسانی و از آن بیشتر در امید جایگاه ممتاز و برجسته‌ای پیدا می‌کند. این آن عملی است که معطوف به یک هدف تاریخی است و در واقع چیزی جز همان عمل انقلابی نیست.

در آثار مالرو انقلاب به عنوان جایگزینی برای مذهب معرفی می‌شود.

نخستین تأثیر مذهب، ایجاد پیوند و ارتباط میان مردم و درهم شکستن دیوار عزلتی است که آنها را در عین آگاهی به فردیت اضطراب‌انگیز خود به هم نزدیک می‌کند. مذهب سپس به مردم امکان می‌دهد تا با امید به ابدیت بر وحشت مرگ غلبه کنند.

انقلاب نیز رشتهٔ پیوند انسان‌ها با یکدیگر و دعوتی به سوی امیدواری است. انقلاب قلب‌ها را در جهتی از همبستگی که خود زادهٔ بی‌نوائی و تلاش و مبارزه است متحد می‌کند و از نقش‌های فراوانی که بازی می‌کند یکی هم آن نقشی است که در گذشته امید به زندگی جاوید عهده‌دار بود.

با این وصف به جستجوی ماجرا رفتن، خواه به این سبب که مستلزم استقبال از خطر و نشان دادن جرأت و خواه بدان سبب که دارای یک مفهوم عالی و متوجه هدف‌های تاریخی است، به عنوان تنها راه نجات بشر ارائه داده می‌شود. در این معنی آثار مالرو مانند نوشته‌های «سنت اگزوپری» قبل از هر چیز به انسان یک فلسفهٔ عمل عرضه می‌دارد. این فلسفه در هر حال فاجعه‌آمیز و اضطراب‌انگیز است زیرا از نظر مالرو آنچه که به فاجعه تعبیر می‌شود همان حضور دائمی سرنوشت است. در اینجا سرنوشت آدمی براساس معیارهای مارکسیستی مورد توجه نیست و انسان به عنوان موجودی که به مدد یک نظام اقتصادی جابرانهٔ زیر سلطه یک طبقهٔ بیدادگر افتاده و استثمار می‌شود درنظر گرفته نشده است. انسان موجود ذی‌شعوری است که به مقتضای طبیعت خود در معرض فشار خردکنندهٔ کائنات و زیر سلطهٔ غیرقابل احتراز مرگ قرار دارد. علت اینکه اعتقاد کمونیستی در مالرو چندان دوامی نکرد و بعد از کوتاه مدتی دچار تزلزل شد وجود چنین زمینه‌های فکری است. حقیقت آن است که طبع سرکش مالرو با وفاداری به اصول مارکسیستی که مستلزم اعتماد خوشبینانه به نیکبختی انسانی و امکان بهره‌ور شدن او از نعمت‌های زندگی است سازگار نبود.

به این ترتیب دوره‌ای که در سیر اندیشهٔ مالرو آن را دورهٔ قهرمانی

نامید تا سال ۱۹۴۰ به طول می‌انجامد. از این تاریخ به بعد هر چند مرحلهٔ دیگری که همان مرحلهٔ «زیبائی‌شناسی» باشد آغاز می‌شود، معهذا موضوع اساسی که فکر مالرو را به خود مشغول می‌دارد همان است که بود: فائق آمدن انسان این موجود فناپذیر بر اضطراب وجود و غلبه بر سرنوشت. از این پس مالرو وسیلهٔ مبارزه و فرصت‌های پیروزی را بیشتر در آفرینش هنری جستجو می‌کند تا در عمل تاریخی.

حتی قبل از انتشار روانشناسی هنر ـ کتابی که نه تنها در میان آثار مالرو بلکه در ادبیات روزگار مقامی والا دارد ـ کتاب دیگری به نام درختان گردوی آلتن برگ که در جریان جنگ در سویس منتشر شد، تغییر مسیر فکری مالرو را اعلام کرده بود. در شرح ماجراهای «ونسان برژه» قهرمان این کتاب یک نوع خستگی از اعمال قهرمانی احساس می‌شود و شاید مالرو می‌خواهد بگوید راهی که «والتر» در کتابخانهٔ «آلتن برگ» میان مجسمه‌ها و کتابهایش ارائه می‌دهد، راه مطمئن‌تری برای پیروزی انسان است. «والتر» سرگذشت دلنشین و پر رمز و استعارهٔ نیچه را که یک شب با خواندن ترانه‌ای در تونل «سن گوتار» ترس و جنون را از خود می‌راند روایت می‌کند. زندگی ترکیبی از ناپایداری‌ها، زشتی‌ها و بی‌نوائی‌هاست ولی شاید ترانه «همانقدر نیرومند باشد که زندگی» و در این صورت هزاران سال عمر ستاره بار آسمان‌ها به همان اندازه نزد بشر بی‌اعتبار است که سرنوشت بی مقدار ما در چشم آسمان‌ها.

وقتی ونسان برژه تأکید می‌کند که هنر بر پایهٔ تحلیل انسان استوار است ولی برای آنکه این تحلیل به هنر تبدیل شود باید با شعور و آگاهی ما نسبت به سرنوشت خویش اصطکاک پیدا کند همین فکر را با همان نیرو و حرارت به وجه دیگری بازگو می‌کند. هنرمند انسانی است که حضور سرنوشت و استقلال جهان را در قبال این سرنوشت به طرز عمیقی احساس می‌کند و با پرداختن تصاویری پیراسته و شکیل از این جهان و از طریق دوباره ساختن آن براساس معیارهای خویش بر اضطراب زیست

فائق می‌آید. این دوباره ساختن به همان نحوی صورت می‌گیرد که اگر انسان خدا بود جهان را می‌ساخت.

به این ترتیب هنر به صورت یک نوع تصحیح و دوباره سازی دنیا و به عنوان وسیله‌ای در دست انسان برای گریز از سرنوشت خویش ـ تا آنجا که این سرنوشت به معنای تحمل و پذیرش یک امر محتوم باشد ـ ظاهر می‌شود. بدون شک در اندیشهٔ «ونسان برژه» ـ ما به این کشف نائل می‌شویم که نظیر همین ابهام بر اندیشهٔ مالرو نیز سایه افکنده است ـ درست نمی‌توان تشخیص داد که آیا به زعم او منظور از پیراستن و به سبک کشیدن هنر، آفریدن اشکال منظم‌تر و معقول‌تر از آن چیزهائی است که یک جهان پوچ و خالی از معنا به ما عرضه می‌کند یا برعکس، با پرداختن تصاویر وحشت‌انگیز، مقصود گفتن رمزی از بیهودگی و اضطرابی است که دامنگیر ماست. به نظر می‌رسد که «ونسان برژه» بیشتر به سوی چنین دریافت فاجعه‌آمیزی از هنر متمایل است. زیرا او در جای دیگر می‌گوید: نشان دادن محتوم بودن سرنوشت آدمی به معنای تحمل آن نیست بلکه در واقع به مثابهٔ تسلط بر آن است: «صرف توانائی در نشان دادن محتومیت سرنوشت و دریافت این محتومیت، آن را از سرنوشت حقیقی آدمی و اوج سکون‌ناپذیر خدائی جدا می‌کند و به سطحی انسانی بازش می‌آورد». ذکر این نکته باقی می‌ماند که «آنچه در هنر ما جنبهٔ اصلی و اساسی دارد، انسانی کردن جهان است».

با همین اندیشه می‌توان بعدها به عنوان هسته و نقطهٔ اتکاء چهار جلد کتاب دلنشین دیگر از مالرو (سه جلد روانشناسی هنر و یک جلد saturne «اهرمن» که بین ۱۹۴۷ و ۱۹۵۰ انتشار پیدا کردند.) بازیافت. این کتابها به کامل‌ترین وجهی مظاهر مختلف اندیشهٔ مالرو را تا به امروز دربرمی‌گیرند. به چنین اعتباری است که زیبائی‌شناسی، تنها مورد توجه تاریخ نگاران نیست بلکه برای کسانی هم که می‌کوشند از جریان‌های بزرگ ذهنی و احساساتی معاصر آگاه شوند، جاذبه دارد.

زیبائی‌شناسی مالرو در نقطهٔ تقاطع مسائل روزگار ما تکوین یافته است و با تراکم و غنای آگاهانه‌ای، اضطراب‌ها و فریادهای انسان قرن بیستم را بازگو می‌کند.

بدینسان هنرمند بعد از قهرمان مأموریت پیدا می‌کند که به انسان معنای هستی‌اش را بفهماند و چشمه‌های امید و جرأت را بار دیگر در قلب او به فوران درآورد. ولی نخست باید دید هنر چیست؟ انسان در این مرحله از تاریخ تکوین خود در قبال این گرایش عجیبی که به پرداختن تصاویر در وجود او هست چه نوع دریافتی دارد؟ آفرینش هنری به چه چیزی اطلاق می‌شود و چه جریان و معنائی دارد؟.

در این مقال مالرو بحث خود را با فرضیهٔ موزه آغاز می‌کند. وی از مشاهدات خود به این نتیجه می‌رسد که به طور کلی موزه یک اختراع قرن نوزدهم است و با پیدایش آن عقیده‌ای که ما ممکن بود دربارهٔ هنر داشته باشیم به نحو عمیقی دچار دگرگونی شده است.

این دگرگونی به دو صورت انجام پذیرفته است. ابتدا به مدد موزه فردی شدن هنر و ذهنی شدن اثر هنری (وابستگی آن به ذهن و ادراک) به تحقق رسیده است. توضیح آنکه در گذشته، آثار هنری اعم از مجسمه و تابلو، به این منظور آفریده می‌شدند که در معبدی، کلیسائی یا تالاری نگهداری شوند. امروز این آثار به طرزی خودسرانه و مصنوعی از محیط طبیعی خود جدا شده و در محل‌هائی که زندگی در آن جریانی ندارد جای گرفته‌اند. در این شرایط آنها دیگر ارزش خود را از مفهومی که در قبال یک نهاد اجتماعی یا مذهبی داشتند کسب نمی‌کنند. از این پس آنها در داخل موزه فقط دارای ارزش هنری هستند. برای نمونه وقتی یک مجسمهٔ فنیقی، یک مجسمهٔ یونانی و یک مجسمهٔ گوتیک با هم در جائی قرار داشته باشند، ما ناگزیریم آنها را از خلال آن چیزی که در هر سه مشترک است یعنی مجسمه بودن‌شان بنگریم. به این ترتیب موزه که خود مکانی برای روبرو کردن تناسخ‌هاست، رابطهٔ ما را با آثار هنری به یک

رابطهٔ ذهنی تبدیل و ما را به یک تجرید ذهنی دعوت می‌کند که جوهر هنر را بهتر می‌تواند از آن بیرون کشد.

موزه در قرن نوزدهم آفریده شد. در قرن بیستم قدمی جلوتر گذاشتند و به موزه خصوصیتی جهانی دادند. دنیا کشف شد. انسان معاصر تاکنون به زحمت توانسته است فهرستی از مدارک متعلق به ماقبل تاریخ ـ که جای شک و شبهه‌ای در آنها نرود و از ردپای تمدن‌های بزرگی که زیر استپ‌ها و جنگل‌های آسیا و افریقا، یا روی فلات‌های مرتفع امریکا و جزایر اقیانوس آرام ناپدید شده‌اند گردآورد. البته پاره‌ای روش‌های هوشمندانه نو ساختن و از نو به وجود آوردن تصاویر را میسر ساخته است. عکاسی، پیدایش موزهٔ خیالی راکه غنا و دقتش آن را به صورت یک ابزار فرهنگی بی‌نظیر درآورده آسان کرده است. به این ترتیب می‌بینیم دامنهٔ وقایع و حادثاتی که براساس آنها می‌توان به یک دریافت مستدل از هنر رسید وسعت پیدا می‌کند. اگر مالرو از آغاز کار و به معنای دقیق کلمه یک زیباشناس بود به گمان من نخستین پرسشی که در این موزهٔ جهانی مطرح می‌کرد این بود که آیا در پرتو اینهمه عوامل و عناصر تازه، تعریف جدیدی از «زیبا» می‌توان به دست داد؟ ولی طرفه آنکه توجه وی به چنین جهتی معطوف نیست. سخن او دربارهٔ هنر به هیچ رو ناظر بر تفکر در اطراف جوهر زیبائی نیست. تحلیل او از آفرینش هنری بررسی قواعد و اصولی راکه بتواند به اثری ارج و زیبائی بخشد شامل نمی‌شود. در آثار او حضور مربی و موعظه‌گر را بیش از زیباشناس و حتی بیش از نظریه‌پرداز می‌توان احساس کرد.

جوهر و مقصود نهائی هر هنر این است که به انسانی که زیر بار سرنوشت خود له شده است سلاحی برای دفاع عرضه کند. مالرو خود یک ضد سرنوشت است. هنرمند که او نیز مانند دیگران فانی و گذراست و بر حسب اتفاق در جهانی سرشار از رنج و آشفتگی آکنده شده است با عمل خلاقه‌اش به زندگی خویش و حتی به کائنات جهت و معنا می‌بخشد.

این در طبیعت و ذات هنر است که بخواهد زمان و مکان و ممکن را در تصاحب آورد ولی این تصاحب و تسلط امکان‌پذیر نیست مگر در صورتی که این عناصر سه‌گانه را از جهانی که بشر در آن فقط تحمل می‌کند برداریم و در جهانی که در آنجا بشر حکم می‌راند وارد کنیم.

معنای هر هنری عبارت از نبرد با سرنوشت و پیکار با این اعتقاد است که جهان جز تهدید و بی‌اعتنائی و جز خاک و مرگ ارمغان دیگری برای بشر ندارد.

از نظر مالرو غایت و هدف آفرینش هنری رسیدن از جهانی که بشر در آن زیر حکم است به جهانی دیگر است که در آن بشر حکومت می‌کند. آفرینش هنری پیش از آنکه تابع زیبائی باشد وابسته به آزادی است. این آفرینش نه تنها به هنرمند امکان می‌دهد که وجود فانی خود را در آن سوی نیستی خویش ادامه دهد بلکه به او توانائی می‌بخشد تا بشری را که در وجود خود دارد از بند رها کند و بی‌منت «خدایان» از او خدا بسازد. هنر همان نظم و روالی است که طغیان معنوی براساس آن صورت می‌گیرد. هنر انتقامی است که ذهن از سرنوشت باز می‌ستاند. همین غایت هنر، طبیعت آن را نیز مشخص می‌کند. آفرینش هنری که در چنین ابعادی از معنویت تکوین یافته است نمی‌تواند از یک اشتغال سطحی ادراک و از یک سرسپردگی ناتوانانه در قبال واقعیتی که در حقیقت هدف هنر گذشت از آن است تغذیه کند و تأثیر پذیرد.

مایهٔ قوت زیبائی‌شناسی مالرو در آن است که از یک سو اصل هنر خالص، هنر بازیچه و هنر برای هنر را محکوم می‌کند و از سوی دیگر متوجه افکار هوشمندانهٔ رئالیسم هنری است. او هرگونه زیبائی‌شناسی را که به محدود ساختن بلندپروازی هنرمند می‌انجامد و به جای تفسیر و دگرگون ساختن طبیعت هنرمند را به بدل سازی از آن وامی‌دارد نفی می‌کند: بر این اساس دو مفهوم متمایز در آثار مالرو جلوه‌گر می‌شوند و اهمیت بیش از اندازه پیدا می‌کنند. یکی از آن دو چیزی است که مالرو از

آن به نام مقدس Sacré یاد می‌کند و دیگری سبک است. مقدس را مالرو به عنوان عمق وجود آدمی و طرز تلقی او از رموز و اسرار پشت پرده و وحشت ماوراء طبیعی تعبیر می‌کند و آن را قلمرو و محل جولان هنر می‌داند.

در این شرایط هنر چگونه می‌تواند خود را به بازی سرگرم کنندهٔ رنگ‌ها و قالب‌ها و اصوات و کلمات محدود کند. هنر بزرگ و پر ارج لزوماً یک هنر جدی است و به همین دلیل از توسل به سبک ناگزیر است.

برای هنرمند همواره این مسئله مطرح است که از مرحلهٔ ظواهر و به قلمرو آنچه که برتر و متعالی است و از دنیائی که بشر در آن زیر حکم است به دنیائی که او در آن حکومت می‌کند واصل شود. در این صورت او چگونه می‌تواند به بدل سازی آنچه که می‌بیند قناعت ورزد. هنر ارجمند و با اعتبار متکی بر یک دید سنجیده و خردمندانه است که سرانجام به آفرینش سبک می‌انجامد و در حقیقت کسانی را هنرمند می‌توان دانست که بتوانند به چنین مرحله‌ای گام بگذارند.

اگر بکوشیم و مکاشفات درونی و مکرر مالرو را دربارهٔ هنر در دو کتاب نخستین او به طرزی منظم و اصولی ارزیابی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که برای مالرو سبک براساس دو گرایش متفاوت طبقه‌بندی می‌شود و به عبارت دقیق‌تر هنر با دو حال ممکن ذهن ارتباط پیدا می‌کند. یا اینکه هنرمند جهان را می‌پذیرد و با آن از در آشتی درمی‌آید و در میان آشفتگی‌های آن نظمی نسبی پدید می‌آورد. در این صورت هنر که به عنوان یک وسیلهٔ بیان به خدمت او در آمده است راهی جز آنکه طبیعت را به عنوان نمونه و انسان را به عنوان معیار برگزیند ندارد. در اینجا هنر دست به دامن افسانه می‌زند و واقعیت را براساس کمال مطلوبی که پرداختهٔ عقل است از آنچه هست زیباتر جلوه می‌دهد. چنین هنری آرامش بخش و شادی آفرین است. تناسب و هماهنگی ایجاد می‌کند و فقط آنچه راکه به یک جهان بی‌سرنوشت تعلق دارد، جهانی که در آن انسان، بین ارزش‌ها و

امیالش همبستگی ایجاد کرده است، منعکس می‌کند. هنر یونانی و هنر گوتیک که مالرو از آنها با عنوان «کلاسیک مسیحی» یاد می‌کند، نمونه‌های بارز و برجسته چنین هنری هستند، حتی هنر ژاپنی و به طور کلی هنر کلاسیک را باید در همین گروه جای داد، زیرا کلاسیک چیزی جز طبیعت نظم یافته و واقعیتی که به دست خرد انسجام گرفته، توأم با وابستگی فارغ بال ذهن به یک زیبائی ارضاء کننده نیست. «آپولون ملودر» ما را به یاد خدای زیبای «امین»ها می‌اندازد. حقیقت‌گرائی عاقل پسند هلندی‌ها به شکوه و تجمل دوستی ونیزیان پاسخ می‌دهد و «پوسن» راسین را تکمیل می‌کند. به این ترتیب نخستین گرایش بزرگ سبک هنری، که متوجه آشتی دادن انسان با دنیا و هنر و طبیعت با زندگی است، شناخته می‌شود. گرایش دوم درست در جهت عکس نخستین است. انسان بر جدائی خود از طبیعت تأکید می‌کند و به بیچارگی و وحشت خویش و توسل تشویش آمیزش به جهان برتر از واقع آگاهی دارد. در چنین شرایطی است که هنر وی با «مقدس» ارتباط می‌یابد. این هنر بازتاب رنج و خشم است و به سوی رمز و تصوف گرایش دارد و نیروهای شیطانی در کمین آن نشسته‌اند. هنرهای شرقی به طور کلی چنین خصوصیتی دارند و از میان آنها شیوهٔ هنر «بیزانتن» نمایشگر بازگشت به سوی دنیای غرب است.

در هنر رمی و حتی در هنر کلاسیک زنجیره‌ای از سنت‌ها که الهام بخش آن هنرمندان مضطرب و شوریده حال و گریزان از قیل و قال مدرسه بوده‌اند مشاهده می‌شود. کسانی مانند **فرانتس هال** (در ایام پیری) **رامبران گرکو، ژرژلاتور مانیاسکو** و برتر از همه **گویا** پیدا شدند این هنرمندان بدان سبب در چشم مالرو از منزلتی خاص برخوردارند که پیشگامان هنر جدید به شمار می‌روند. این هنر جدید ـ منظور هنر قرن بیستم است ـ به زعم مالرو، زبان خروشان یک تمدن تهدید شده است. تمدنی که دیگر به خود اعتقادی ندارد، زیرا آن تصویر اطمینان بخشی را که انسان غربی براساس وهم و سودا و از خلال مسیحیت و آنچه که به مشرب کرده است

نمی‌پذیرد.

هنر جدید، هنر قرنی است که شاهد تجدید اعتبار تقدیر بوده است و برای بیان اضطراب خویش قالب‌های آشفته و دگرگون کننده یافته است. آنچه که این هنر از هنرهای ابتدائی و وحشی وام گرفته است دهن‌کجی به ترس و زبانی برای شرح روزگار مصیبت است. این دید فاجعه‌آمیز در آثار مالرو جنبهٔ اساسی دارد:

«برای هنری که کورانه در جستجوی حقیقت خویش است تا به مدد آن مشت دروغگویان را باز کند استفاده از همه قالب‌های آزاد است. به نظر می‌رسد که قرن ما در مقایسه با قرن نوزدهم، قرن تجدید اعتیاد تقدیر باشد. بر دروازهٔ شاهی کلیسای جامع «شارتر» یک گفتگوی پنهانی میان دروازه و بت‌های بزرگ (مجسمه‌های سردر کلیسا) درمی‌گیرد. بت‌ها با چهره‌های پیامبرانه، مانند فرشتگان عذابی که در موزه‌های آتشین بر پاشنه نشسته باشند، شهرهای مغرب زمین را که سیمائی برادرانه به خود گرفته‌اند و آخرین دودهای کم‌پشت دودکش‌هاشان با دود کوره‌های آدم سوزی درهم می‌آمیزد می‌نگرند».

در «سکهٔ مطلق و شیطان» این تفکر مالرو دربارهٔ هنر گسترش می‌یابد، و ریشه پیدا می‌کند و اضطراب‌انگیزتر می‌شود. نخست باید به یاد داشت که اندیشهٔ مالرو که در اطراف سرنوشت و شرایط زیست انسان دور می‌زند به طرز چشمگیر و بارزی تازه است. اکنون باید به ژرفای اندیشهٔ او دربارهٔ سرنوشت آدمی رسید. به نظر می‌رسد که مالرو متمایل به تشریح و شکافتن این مسئله از دو بعد متفاوت باشد.

در وهلهٔ نخست انسان حالت میراث خواری را دارد که ناگهان همهٔ گذشتهٔ خود را کشف می‌کند و از ثروت خویش سراسیمه می‌شود. سپس حالت یک موجود آگاه را که در محیط نسبی و فانی زندگی خود غرق شده است و دیگر به آسمان و به مطلق اعتقادی ندارد. بشر متمدن امروز در مقام مقایسه با انسان متمدن صد سال پیش حاکم بر دنیای دیگری است. انسان

صد سال پیش صاحب چه چیزی بود؟ به زحمت سی قرن تاریخ به دنبال خود داشت که وقایع عمدهٔ آن در بخش محدودی از کره ارض و به عبارت دقیق‌تر در حول و حوش دریای مدیترانه روی داده بود به این ترتیب آنچه به عنوان مردم‌گرائی در تاریخ این انسان وجود داشت در قسمت اعظم آن همان مردم‌گرائی غربی بود که به مقادیر مختلف از عقل‌گرائی یونانی و تصوف یهود و مسیحی ترکیب پیدا می‌کرد. این عوامل به او امکان می‌داد که عقیدهٔ یکدست و هماهنگ و یا لااقل ساده‌ای از طبیعت خویش و مقام خود در جهان داشته باشد. بدین سبب بود که بیان هنری او عموماً لحن خوشبینانه و کمال مطلوب‌جوی داشت. هنر او نشان دهنده و بازتاب چنین حالتی بود و از عشق و خوشبینی به جهان سرچشمه می‌گرفت.

برعکس بشر متمدن امروزی قرن‌ها و قاره‌ها را درنوردیده و به اعماق آسیا و افریقا و امریکا و اقیانوسیه رخنه کرده است. او با نگاهش تمدن‌های بسیار کهن راکه از تمدن مصر نیز قدیمی‌ترند شکافته است. از طریق وسائل بیانی هنر دربارهٔ روحیهٔ اقوام وحشی و ابتدائی به اسنادی دست یافته است که ارزش‌شان به تصور نمی‌گنجد. در این صورت چگونه دریافت او از اصل اصالت انسان ممکن است به همان حال نخستین باقی مانده باشد. او اینک آن توانائی را دارد که از طریق یک پیوند کمال‌جویانه و در یک تحلیل کاملاً ساده، زیبائی هماهنگ و منطقی «پارتنون» را با زیبائی شکوهمند و اسرارآمیز کاتدرال آشتی دهد. چنین است که مسئلهٔ انسان‌گرائی جهان، به وضعی اضطراب‌انگیز مطرح می‌شود. انسان چیست؟ برای ذهنی که از مجموع رویدادهای بشری آگاه است و بر همهٔ حوادثی که بر انسان گذشته است و همهٔ موانعی که در طول تاریخ دراز سرنوشت وی (تاریخی که از یک گذشتهٔ عظیم و تاریک سربرکشیده است) بر سر راهش قد برافراشته وقوف دارد، انسان چگونه مطرح می‌شود و معنای زندگی چیست؟ در اینجاست که بُعد دوم ذهن انسان امروزی شناخته می‌شود. در اعتقاد مالرو انسان امروزین میراث‌خواری

که از ثروت بادآورده‌ای سراسیمه شده باشد نیست. او کسی است که خداوند مطلق را گم کرده است. همهٔ معنای مسیر ذهنی بشر از رنسانس به اینسو، عبارت از تعقیب راهی است که به انحلال خدا و قلمرو آن می‌انجامد. در آن زمان بشر شاهد ظهور پیاپی مذاهب بود ولی امروزه شاهد پدیده‌ای به مراتب اضطراب‌انگیزتر است. دیگر مذهبی که جانشین مذهبی دیگر شود وجود ندارد و این معرفت عقلائی است که مدعی جانشینی مذاهب شده است.

مالرو می‌نویسد:

«عامل جدیدی که تأثیرش بر هنر و فرهنگ بی‌اندازه بود آنکه از این پس، در نتیجهٔ پیدایش یک مذهب تازه مذهب دیگری در معرض شک و تردید قرار نمی‌گرفت. احساسات مذهبی از احترام به خداوند، تا ترس مقدس و حتی عشق، بارها تغییر صورت داده بود و در این سلسله تغییرات، عقل و علم آخرین مراحل این راه به شمار نمی‌رفتند بلکه آخرین مرحله، مرحلهٔ نفی بود»

و سپس چنین می‌افزاید:

«آنچه که تمدن مسیحی از دست می‌دهد فقط قسمتی از ارزش‌های آن نیست بلکه چیزی است که اهمیت آن از یک ایمان نیز بیشتر است. در این تمدن انسان هدایت شده به سوی یک وجود، به انسانی تبدیل می‌شود که تنها اندیشه‌ها و کردارها او را هدایت می‌کنند. آنچه که در دنیای غرب در حال ناپدید شدن است اعتقاد مطلق است».

در خلال یک لحظه ولی لحظه‌ای سخت کوتاه ارزش‌های نسبی که بوی امیدواری و هماهنگی از آنها بهَ مشام می‌رسید خود را به عنوان جانشین مطلق عرضه کردند. این در همان هنگامی بود که بشر به دموکراسی و خاصه به علم که به او اعتمادی مغلوب ناشدنی می‌بخشید اعتقاد بسته بود زیرا که در پرتو علم به نیروهائی دست می‌یافت که اطمینان ریشه‌دار در وی پدید می‌آوردند.

این امید و ایمان مردمگرایان بزرگ قرن نوزدهم به دنبال فجایعی که در قرن بیستم روی داد سخت دچار تزلزل شد. مالرو در حدود سال ۱۹۲۵ در حالی که این فریاد نیچه را که «خدا مرده است» بر زبان دارد و به دنیای ذهنیات روی می‌آورد. مالرو این فریاد را چندین بار تکرار می‌کند و مسئله از نظر او چنین مطرح می‌گردد که آیا با افول خدایان و زوال نیروهای مطلقه، ذهن انسانی نیز به نوبهٔ خود به سوی مرگ می‌رود یا نه؟

در اینجا ما به آن احساس درونی می‌رسیم که به نظر می‌رسد سامان‌بخش همهٔ نظام‌ها باشد. این ذهن مسلط بر یک فرهنگ عظیم، این مخالف مصمم هرگونه اعتقاد به مطلق مانند همهٔ آن کسانی که قبل از او از این راه گذشته‌اند در معرض یک تحول فکری بود. بدین معنی که ممکن بود به عملی که ناشی از ایمان و اعتماد به نیروهای انسانی باشد اکتفا کند و به ساختن اساسی خردمندانه برای تأمین خوشبختی خود بر روی این کرهٔ خاکی دست زند. او می‌توانست به یک نوع مردم‌گرائی غیرمذهبی، به یک نوع مردم‌گرائی وسعت یافته که انسان را در مرکز جهان می‌گذارد و او را به قناعت به تسلط بر طبیعت فرامی‌خواند بگرود. به عبارت دیگر می‌توانست هیأت و رفتار یک نسبیت‌گرا و یک عقل‌گرای راضی را اختیار کند و اگر بخواهیم بهتر بگوئیم با ادامهٔ چنین راهی می‌توانست یک کمونیست باشد.

ولی چنین نشد. زیرا یک مرز غیرقابل عبور او را از این مرحله جدا می‌کرد و این مانع همان احساس درونی او به «مقدس» بود.

مالرو توضیح می‌دهد: بدون شک مشربی که وصول انسان را به مطلق انکار کند تازگی نداشته است ولی تمدنی که از چنین مشربی الهام گرفته باشد تازه است. آنچه که تازگی دارد بنیاد نهادن یک تمدن بر روی انکار هر نوع ماوراء طبیعه و هرگونه ارتباط با مقدس است. مالرو تحقق این امر را امکان‌ناپذیر می‌داند.

او می‌نویسد: «در تمدنی که امکان وصول ذهن انسانی را به مطلق انکار

می‌کند، چه کسی می‌تواند تا آن مرحله‌ای از موجودیت خویش که از حدود تعیین شده فراتر می‌رود و غالباً مایهٔ بزرگی و عظمت هر انسان است پیش رود. موضوع نهائی هنر و فرهنگ ذات و سرشت انسان است نه مشتی دانش و شناسائی».

آری هدف نجات کیفیت انسانی است ولی رسیدن به این هدف بدون پشت سرگذاشتن خویش امکان‌پذیر نیست. اما اگر چیزی وجود نداشته باشد که انسان از آن بگذرد، و به حد عالی‌تر و برتری واصل شود، این سخن چه معنائی پیدا می‌کند؟ مالرو «بی‌ظرفیتی تمدن جدید را برای شکل و قالب دادن به ارزش‌های ذهنی خود و نیز ناتوانی انسان امروزین را در پیوستن به جاودانه مورد تعمق قرار می‌دهد». این پیوستگی با جاودانه نیز یکی از نیازهای طبیعی انسان و اقتضائی از زندگی اجتماعی اوست.

بشر یک نیاز حیاتی به همدلی جهانی و همدلی انسانی دارد. مذاهب پیشین از راه‌های گوناگون به این نیاز پاسخ گفته‌اند و برای این وجود فانی و آگاه به میرائی خویش، برای این غریزهٔ هوشمند که در دست قدرت‌های کور جهان اسیر است همدلی و همعنانی و افسانه‌های توجیه کننده به ارمغان آورده‌اند و او را در مقابله با سرنوشت دلگرمی داده‌اند و سرانجام از طریق همرنگی مذهبی به او یک همبستگی روحی که مددکار و پناه دهنده است ارائه داده‌اند.

آری عمق و ژرفای اندیشهٔ مالرو متوجه این مسائل است.

بشر بودن تماس با مقدس قادر به زیستن نیست، نمی‌تواند خویشتن را حراست کند و خالق عظمتی باشد. هنر تا آنجا که هنر عظیم واقعی و نه فضل فروشی و فریبکاری است خود بیان مقدس است. موزه درست از زمانی پدید آمد که کلیسا از مردم دیندار خالی شد. امروز دیگر بشر نمی‌تواند مقبره و کلیسای جامع بسازد امروز هنر به انسانیتی که به جای گرفتاری در زندان مذهب، اسیر مثبت و نسبی است، نمی‌تواند کمکی قابل قیاس با آنچه که در گذشته از مذاهب به او می‌رسد ارزانی دارد. مالرو

مذهب را چنین توصیف می‌کند. «همهٔ پیوندهای موجود میان انسان و انگیزه‌هائی که او را به حرکت درمی‌آورند».

هنر این پیوند را با زندگی بخشیدن دوباره به احساس انسان از حضور نیروهای بزرگ سرنوشت که او را به جلو می‌رانند و تأکید بر اعماق نهفته‌ای که وی طنین اوج گیرندهٔ آنها را می‌شنود، برقرار می‌کند. این ارتباط در ماوراء ساخته‌های جاه‌طلبانه و بیهودهٔ خرد انسانی برقرار می‌شود.

در این‌باره شاید تعمق بیشتری لازم است. توسل به هنر مانند سکهٔ مطلق پایان دهنده و عنوان آخرین جلد روانشناسی هنر است. اصولاً زیبائی‌شناسی مالرو به هیچ روی قابل مقیاس با اندیشهٔ زیبائی‌شناسان قرن نوزدهم مثل **فلوبر** نیست. برای «فلوبر» و با اندکی تفاوت برای **بودلر**، پرستش هنر به مذهب زیبائی رهنمون می‌شود. زیبائی یک ارزش کمال‌جویانه وفرصتی برای تلذذ در یک سطح متعالی است و به بشر مجال می‌دهد تا از ابتذال زندگی خود بگریزد. پس این یک زیبائی‌شناسی گریز است، در حالی که زیبائی‌شناسی مالرو، زیبائی‌شناسی تسلط است. کوشش برای درگذشتن از ظواهر در نظر مالرو به معنای انحراف از زندگی و متوسل شدن بر افسانه نیست. او می‌گوید:

«هنر قلمروی است که در آن همهٔ آثار و عوالمی که می‌توانند در ما نفوذ کنند گرد آمده‌اند همه آثار و نه تنها آنها که با یک معیار شخصی از زیبائی قابل انطباقند و یا نمایندهٔ پاره‌ای ویژگی‌ها هستند و حتی بیشتر آنهائی که با رنگ و طنین تقدس نشانی از عظمت انسانی در خود دارند. فرهنگ ما آگاهانه می‌داند که قادر نیست خود را به دریافت‌های باریک و ظریف حساسیت محدود کند. فرهنگ ما در جستجوی آن است که به عنوان میراثی از نجابت معنویت انسان بر جای بماند».

فکر نمی‌کنم هیچ یک از مکتب‌های اصالت انسان هر قدر گسترده و ریشه‌دار، بتواند همبستگی عمیقی راکه مذاهب بزرگ به مدد آن زندگان و

مردگان و سایه‌های گریزان انسان‌ها و کائنات را به یکدیگر ربط می‌دادند برای بشر فراهم آورد.

طبیعت چنین مکتبی با آن مذاهب نامتجانس است. ولی در دنیائی که تقریباً از وجود ساکنانش خالی شده باشد اراده‌ای که به مدد آن بتوان خود را خارج از یک ایمان عمیق مذهبی به اشکال و قالب‌های از دست رفته عظمت پیوند داد، شاید تنها وسیله‌ای است که بشر هنوز برای منزه نگهداشتن خویش در اختیار دارد.

برعکس اگر بخواهد (مانند حیوانات) بر چهاردست و پا بیفتد، می‌تواند به سادگی به انبوه خلائق ملحق شود. خود را از طریق موزه‌ها با اشکال محو شدهٔ عظمت پیوند دادن، به آثار گذشته به عنوان پاسخ‌هائی که انسان از خلال قرن‌ها زیست به معماهای ابوالهول داده است نگریستن، در مرحلهٔ نهائی آخرین راه‌هائی است که به روی بشر برای حفظ اصالت خود و برای اینکه بتواند همچنان بر دو پا بایستد گشوده است.

نجابت و ارزش معنوی چنین طرز تفکری قابل انکار نیست. مالرو در دورانی که ارزش‌های فرهنگی با گام‌های سریع به سوی زوال راه می‌سپرند به پا برمی‌خیزد و مانند یک متمدن واقعی سخن می‌گوید. از این هم باید فراتر رفت و در اندیشهٔ این مرد ضدمطلق سرچشمهٔ آن انگیزه‌های روحی را که به مدد آنها میان او و ارباب مذاهب را امکان‌پذیر می‌شود کشف کرد. معهذا اگر بخواهیم با تسلط و نیرومندی به اصل و جوهر این تفکر سنجیده دست یابیم باید متوجه باشیم که قالب‌های زیست‌شناسی هر چند که ظاهراً ابزار مناسبی به نظر می‌رسند، برای این مقصود، وسائل جدید و مطمئنی نیستند. می‌توان این سئوال را با خود مطرح کرد که این قالب‌ها در برابر پرسش‌هائی که در چنین سطحی و در مرحله‌ای مطرح می‌شوند، پاسخ‌های مانع کننده‌ای به شمار می‌آیند یا نه؟

مالرو موضوع را در وجوه مختلف آن بیان می‌کند. موزه کلیسا نیست زیرا از آئین هیچ خدائی تبعیت نمی‌کند. جائی نیست که به قصد ترویج

یک ایمان چند جانبه مظاهری از همه خدایان را در آن گردآورده باشند. پیکره‌های مصلوب مسیح که بر دیوارهای آن آویخته شده است بیان کنندهٔ ایمانی نسبت به مسیح نیست. نقاب شیوا یا هرز سیاهان را برای بزرگداشت بت‌های آسیائی یا شیاطین جنگل‌های افریقا در آن جای نداده‌اند. این اشیاء دیگر به مراسم مذهبی تعلق ندارند و آنها را باید به عنوان اشیاء هنری تلقی کرد. به عبارت دیگر و براساس اصولی که مالرو ارائه می‌کند این اشیاء از طریق اشکال ظاهری خود، بازگو کنندهٔ مایه‌های روحی هنرمندانند و این مترادف همان چیزی است که مالرو از آن به نام «مقدس» یاد می‌کنند.

ولی این نکته روشن است که دیدار کنندهٔ موزه به چنین تقدسی اعتقاد ندارد و اصولاً به این معنا نمی‌تواند به آن معتقد باشد.

بدون شک سر مسیح مصلوب به سبک گوتیک، تنها به عنوان مجسمه و به خاطر نظمی که در ساختمان آن به‌کار رفته در ما تأثیر نمی‌گذارد، بلکه ما در این مجسمه نور چهرهٔ مسیح راکه از پس قرن‌ها همچنان تابنده است باز می‌یابیم، با قبول این اصل که ما دیگر به مسیح و شیوا و شیاطین افریقا اعتقادی نداریم. مالرو باز در این زمینه می‌نویسد: «همهٔ خدایان، اعم از خدایان خود ما، یا آنها که به نژادهای دیگر تعلق دارند، به ایفای هرگونه نقش شیطانی پایان داده‌اند. از این پس آنها صورت‌هائی بیش نیستند و فقط به همین اعتبار است که ما در آثار هنری به خدایان ارج می‌گذاریم» در موزهٔ مالرو کسی جز ناظران روشن بین و جز آنها که مشتاق فهم اندیشه‌هائی هستند که بشر، طی قرون و اعصار از طبیعت و سرنوشت خود داشته است پای نمی‌گذارد. آیا این چند جانبه بودن دانائی به آنها امکان می‌دهد تا به طرز مؤثری به وحدت و همبستگی کائنات و جوهر امیدواری دست یابند و به عبارت دقیق‌تر به ارضاء نیازهای مذهبی روح توفیق پیدا کنند. در این معنی جای تردید وجود دارد. زیرا آنها در برابر آثار هنری که از چنین دیدی نگریسته می‌شوند، هنوز وابسته به هیچ

ایمانی نیستند و تنها آنچه را که مستقیماً از ذهن و روح زاده می‌شود تحسین می‌کنند.

موضع مالرو هنگامی که می‌خواهد تعریضی از طبیعت و کیفیت هنر نو به دست دهد و وقتی که سرانجام از حد یک بازدیدکنندهٔ موزه به مرحلهٔ یک خالق هنری پای می‌گذارد، روشن‌تر می‌شود. مالرو هنر نو را با همان شیوه و با همان خصوصیاتی برای مقدس قائل بود وصف می‌کند. هنر نو که لحظه‌ای از اندیشهٔ سرنوشت فارغ نیست، و در برابر دنیای ظواهر در یک حالت طغیان بسر می‌برد، طبعاً باید همان طرز تلقی و همان نحوهٔ دیدی را که مالرو هنگام تعریف «مقدس» پیش می‌کشد اختیار کند.

هنر نو جاهلان و شیفتگان عقل خشک را به یک چوب می‌راند. اشکال ظاهری جهان را دگرگون می‌کند و آنها را تا حد افراط در قالب و در سبک دلخواه خود می‌ریزد، با این همه نمی‌توان گفت که این هنر، بیان کنندهٔ «مقدس» است زیرا هیچگونه ایمانی در آن باقی نمانده است. بنابراین آنچه که به هنر جدید امتیاز می‌بخشد این است که در عین غیبت «مقدس» نحوه و راه و روش «مقدس» را به کار می‌بندد. منظور از این سخن چنان که مالرو خود به تکرار یادآور می‌شود این است که هنرمند ارادهٔ وصول به مطلق را دارد ولی چون نمی‌تواند مطلق را در وجود خدائی که ندارد و دریافتی از زیبائی که مورد انکار اوست جستجو کند، ناگزیر آن را در تابلوهای خود جلوه‌گر می‌سازد. با این وصف Vermeer را نخستین نقاش بزرگ نوگرا باید دانست زیرا او توانسته است نشان دهد که یک شخص به تنهائی قادر است هنر نقاشی را در دنیائی که فاقد ارزش اساسی است با عرضه داشتن نفس نقاشی به عنوان ارزش اساسی، نجات دهد.

وقتی که هنر واقعی نمی‌تواند با بیان ایمان ماوراء طبیعی، چنان که در عهد بیزانس و قرون وسطی متداول بود، زندگی کند، وقتی که حتی سرچشمهٔ شاعری را با استفاده‌های مکرر خشکانیده‌اند، وقتی که هنرمند امروز دیگر نمی‌تواند مانند مجسمه‌سازان یونانی و ونیزی یک جهان

کمال مطلوب از زیبائی انسان‌ها بسازد، تنها چیزی که برایش باقی می‌ماند، خرسند بودن به وجود خویش و هنر عشق را به جای ایمان و شاعری نشانیدن است. مالرو باز می‌نویسد:

«هنرمندان مجسمه‌ساز آکروپل و کلیساهای جامع، نقاش پیتای Pieta ویل نو، میکل آنژ، و رامبران صاحب یک دنیای واقعی بودند. هنر ما که از شکستگی و شکاف وجدان زائیده شده است، آیا از این پس آنچه را که جستجو می‌کند فقط دست یافتن به یک نقاشی است؟»

پرسش دشواری که به نظر می‌رسد پاسخ مالرو به آن آری باشد. آیا اختیار این طریق به معنای زانوزدن از یک بیراههٔ ماوراء طبیعی در برابر بت‌های تمدن‌های فرسوده و در برابر هنری که برای هنر پرستیده و به عنوان یک سرگرمی مردم سطح بالا ترویج داده می‌شود نیست؟

این هنر که فقط قادر به بیان و توصیف یک خلأ است، آیا می‌تواند از عهدهٔ وظیفه‌ای که مالرو به گردن هنر می‌گذارد برآید؟ آیا قادر است انسان‌ها را به هم نزدیک کند، با ابدیت پیوندشان دهد و در برابر مرگ به آنها اطمینان بخشد؟ اگر این هنر خود چاره‌ای و راه نجاتی است، آیا نباید همهٔ مردم و نه فقط مشتی مردم برگزیده و مقداری هنر دوست بتوانند به آن متوسل شوند؟ آیا هنری که بدینسان پدید می‌آید می‌تواند یک هنر ضد سرنوشت باشد؟

می‌دانیم که در اعتقاد مالرو، بشر بدون تکیه به مطلق نمی‌تواند سر پای خود بایستد و انسان امروزین که از مطلق محروم است چاره‌ای جز آنکه مسئلهٔ مطلق را از هنرمند وام کند ندارد.

ولی این نگرانی وجود دارد که مبادا، مسئلهٔ مطلق مسئله‌ای کاملاً اعتباری، ناپایدار و قلب باشد و هیچ نظم برتری آن را تضمین نکند. من به نوبهٔ خود گمان دارم که اگر بیان هنرمند از یک امر ماوراء طبیعی الهام نگیرد. او را جز سازندهٔ سکهٔ قلب نمی‌توان دانست.

بدون شک بازگردانیدن یک اعتقاد ماوراء طبیعی به بشر و اندیشیدن

دوباره به یک انسان‌گرائی جهانی از نخستین اشتغالات ذهن مالرو به شمار می‌آیند ولی تاکنون وی در زیر این عنوان یک فرهنگ هنری و جهانی به ما عرضه داشته است که با آنچه گفتیم تفاوت بسیار دارد. ما در صورتی به چنان هدفی نزدیک خواهیم شد که بتوانیم از میان همهٔ بیان‌ها و تظاهرات هنری نقاط مشترک کافی بیرون کشیم. به نحوی که یک فکر مثبت و سازنده از پیام‌های بی‌شمار هنرمندانی که اعصار، تمدن‌ها و مذاهب و همهٔ جنبه‌های اندیشهٔ انسانی را تفسیر کرده‌اند استخراج شود. مالرو می‌نویسد:

«من نقاش بزرگی را در این عصر نمی‌شناسم که در برابر پاره‌ای از چهره‌های وحشی و در عین حال به آثار «پوسن» حساسیت نشان ندهد. چندگانگی استعداد هنری بدون اینکه نشانهٔ احاطه به دانش‌های گونه‌گون و تمایل به اشکال و قالب‌های بی‌نهایت باشد، متوجه کشف عناصر مشترک «آثار مختلف هنری است». جان کلام این است که از طریق این عناصر مشترک باید برای موزه یک پیام انسانی، قاطع و همه جانبه قائل شویم، این مسئله‌ای است که طرح آن بسیار بجا صورت گرفته است و من با جرأت و اطمینان می‌توانم بگویم که ما برای آن سرانجام پاسخی خواهیم یافت.

با فرض اینکه موزه باید به عنوان آخرین معبد «مقدس» تقویت شود. دربارهٔ مفهوم مقدس هنوز نکات مبهم بسیار باقی می‌ماند. از نظر مالرو مقدس آن چیزی است که به طرزی عمیق و اصیل با حضور سرنوشت ارتباط داشته باشد و به عبارت دیگر با اضطراب و فاجعه درهم آمیخته باشد. در این‌باره چنین می‌نویسد:

«سرنوشت! به خوبی می‌دانیم که اهمیت سرنوشت از آنجاست که حالت وابسته و غیرمستقل ما و طبیعت فناپذیر همهٔ موجودات را می‌نمایاند. زمان گاهی به سوی ابدیت ولی غالباً به سوی مرگ راه می‌سپارد. معذلک سرنوشت با مرگ یکی نیست. سرنوشت نمودار همهٔ

آن چیزهائی است که انسان را به نیستی و قبل از آن به تنهائی خود آگاه می‌سازد. به همین سبب است که بشر طی قرن‌ها در برابر سرنوشت به عشق پناه برده است و نیز بدین سبب است که مذاهب کوشیده‌اند بشر را با پیوند دادن او به خدا و کائنات، اگر نه از هجوم مرگ دستکم از گزندهائی که ناشی از وجود خود اوست، حراست کنند».

به این ترتیب هنر ارزشمندی که می‌تواند جانشین مذاهب شود، آن هنری است که حضور سرنوشت را به قصد مقابله با آن و دور کردن عوارض آن از زندگی بشر به او گوشزد کند. ولی در برابر سرنوشت چنان که پیش از این نیز شنیده‌ایم بشر تنها دو راه در پیش دارد. راه نخست آن است که اضطراب و طغیان خود را به صدای بلند آشکار کند. این راهی است که مالرو از آن با وصف «تراژیک» نام می‌برد. راه دیگر راه آشتی و سازش از طریق تسلیم ذهنی است. این تسلیم در واقع یک پیروزی است زیرا نمایانندهٔ اتحاد بشر با دنیا و تدبیری است که از عقل الهام می‌گیرد، خواه در اختیار آن، به منظور پیروی از یک مشرب فلسفی مثل مشرب رواقی بوده و خواه یک انگیزهٔ مذهبی شخص را به چنین طریقی کشیده باشد. این دو راه که یکی طریق عقل و دیگر طریقی است که از آن با عنوان «تراژیک» نام بردیم در نقطهٔ مقابل یکدیگر قرار دارند و ارتباط بین آنها همان ارتباطی می‌تواند باشد که مالرو بین دو سبک بزرگ هنری برقرار می‌کند. از این دو سبک یکی سبکی است که هدفش دل کندن و گسستن از دنیا است. این سبک سیمای دگرگونی از جهان به ما معرفی می‌کند. سبک دیگر سبک افسانه‌پردازی است. این سبک جهان را با همان چهره‌ای که دارد می‌پذیرد و حتی آن را زیباتر از آنچه که هست می‌پردازد. مالرو ارزش این سبک را به یکباره انکار نمی‌کند. او دربارهٔ زیبائی هنر یونانی و گوتیک، دربارهٔ ظهور لبخند در هنر یونانی و آفرینش دوبارهٔ آن در هنر گوتیک قلمفرسائی کرده و دربارهٔ چهره‌های چندگانهٔ «شیوای» جاوه‌ای، و دربارهٔ جمله‌های موسیقی که گوئی با هر طنین خود پیروزی انسان را

جشن می‌گیرند نکته‌ها نوشته است. معهذا در پایان کار این احساس به شخص دست می‌دهد که در اندیشهٔ او، تنها هنرهائی که بازگو کنندهٔ یک وحشت، یک گریز دیوانه‌وار به دنیای تاریکی‌ها و انکار جهان در شکل موجود آنند، می‌توانند با مقدس درآمیزند. مالرو می‌نویسد:

هنر مقدسی که بردهٔ ظواهر باشد، اصولاً قابل تصور نیست. آنچه که هنری را (منظور هنر امروز است) با هنرهای مقدس یکی می‌کند، این نیست که هنر ما هم ممکن است مانند آن هنرها از مقدس بهره‌ای برده باشد. این وحدت و شباهت را باید در آنجا جستجو کرد که هنر ما نیز فقط اشکال و قالب‌هائی را واجد ارزش می‌داند که با قالب‌های ظاهری در تضاد و مخالفت باشند». برای کسی که دنیا او را در چنبر حوادث زودگذر و از طریق پوچی‌های خود افسرده می‌کند، وصول به آرامش و رهائی از چنگال وحشت و اضطراب، جز از راه توسل به اوهام و جز با آفریدن حیوانات و گیاهان شوم میسر نیست. پذیرش ظواهر، پدیدهای طبیعت و معلومات قابل لمس سیمای انسانی، در چشم چنین کسی مظنون جلوه می‌کند. مالرو در برابر نقاشان بزرگ کلاسیک، تحسین کنندگان مدهوش جسم زن، شیفتگان چهرهٔ انسان و مناظر هماهنگ و با شکوه و برای هلندی‌ها و ونیزی‌ها، احساسی جز مبارزه و عیب‌جوئی ندارد. برعکس مهر و عاطفهٔ او متوجه زجر دیدگان، بدوی‌ها، بربرها و هنرمندان نوجوئی است که از آنها الهام می‌گیرند. در مالرو نیز مانند بسیاری از معاصرین ما، آن کنجکاوی که در «رمبو» به همهٔ چیزهای شیطانی وجود داشت دیده می‌شود. تا آنجا که گاه این وسوسه بر وی غلبه پیدا می‌کند که راه وصول انسان امروز به رازهای عمیق توسل به سادیسم است. سخنان مالرو همه بر یک منطق تحسین‌انگیز استوار است و درک این نکته چندان دشوار نیست. انسان امروز گرفتار وسواس مقدس است ولی در این میانه جائی برای حضور خدا وجود ندارد. او مقدس را جز به عنوان به حضور سرنوشت تعبیر نمی‌کند. اگر مقدس به حضور خداوند تعبیر شود، همه

چیز خواهد کرد. مقدسی که از نیروی تقدیر و فنای آدمی مایه می‌گیرد نمودار یک هنر طغیان زده و اضطراب‌انگیز است. اما مقدسی که راه به وجود خدا می‌برد، انگیزه و محرک هنری است که مایه‌های اصلی آن را آزادی و شادمانی تشکیل می‌دهند.

در اعتقاد من آنچه که به عنوان نشانه‌ای مقدس، در تلألو مرواریدی از Vermeer جلوه‌گر می‌شود و آنچه که در ژرفای خطوط هوشمندانه چهره‌ای از فوکه، در پرتو رنگ‌های زیبا و قالب‌های موفق بروز می‌کند برای یک فرد مسیحی چندان دور از فهم نیست. زیرا او نیز در غروب جمعهٔ مقدس بر مرگ خدائی گریسته است. او نیز سرود رستاخیز این خدا را در باغ صبحگاهی عید پاک سر داده است. آیا مشاهدهٔ این حقیقت جالب و بهت‌آور نیست که نویسندگانی مانند **برنانوس** و **گراهام گرین** که علیرغم دید فاجعه‌آمیزشان از عصر خویش هنوز ایمان در آنها قوتی داشت، بعد از گذشتن از آخرین مراحل اضطراب و فاجعه، از اهتزاز روحانی و خندهٔ کودکانه سخن بگویند؟

اگر مرحلهٔ کمال و اوج سرنوشت انسان در جستجوی رفاه مادی خلاصه نشود، در دوزخ ذهن و روح نیز نباید به دنبال آن بود. هر هنر بزرگی انعکاس شکوهمندی از مرگ و مهلکه و فریادی از اضطراب قدیم و همیشگی بشر را در خود نهفته دارد ولی اگر محتوای هنر تنها همین فریاد و اضطراب باشد نمی‌توان آن را یک هنر بزرگ نامید. هنر وقتی ارج و ارزش پیدا می‌کند که بیان کنندهٔ توانائی و نیرومندی بشر از طریق آفرینش اثری باشد و اثر هنرمند مانند ماجرائی که بر یک قهرمان می‌گذرد چیزی جز یک پیروزی بلندپروازانه بر مرگ نمی‌تواند بود.

جز این توصیف، هنر باید مبلغ آشتی و اتحاد انسان با زندگی باشد. **لئونارد داوینچی** وقتی کار ترسیم ژوکوند را به پایان رسانید این احساس را داشت که یک اثر واقعاً آسمانی آفریده است. زیرا که انسان جز در حضور خداوند نمی‌تواند لب به خنده بگشاید.

انسان تشنهٔ مقدس است و شک نیست که طنین مقدس را در فریاد پرومته که جگرش به کرکس‌های ژوپیتر عرضه شده است می‌توان شنید ولی تابلوی «فیات» که در آن یکی از دختران Judee به سلام فرشته‌ای پاسخ می‌گوید نیز از همین کیفیت برخوردار است. به این دلیل بزرگ‌ترین و والاترین مظاهر هنری را نباید منحصراً در سایهٔ شیطان جستجو کرد. هنر برتر آن است که در عین مایه گرفتن از اضطراب و فاجعه قادر باشد اضطراب را مهار کند و کوتاه سخن آنکه بتواند انسان را به توانائی و فلاح خود قویدل و مطمئن سازد. رقص دیوانه‌وار وحشیان مقدس‌تر از آوازهای دسته جمعی تراژدی‌های یونانی یا طنین سرود کلیساها نیست. با این وصف چرا لبخند خداوند جمیل، از دهن‌کجی یک بت کمتر مقدس باشد. من به خود جرأت می‌دهم که آرزومندانه دست به دامان هنری بیاویزم به رمز پنهان لطف و زیبائی به هنرشناسانی که ممکن است از این کلمه ما را خوش آید رسیده باشد.

پیام یاشار کمال به نویسندگان

ترجمهٔ الف. بابک

در اجتماع جهانی نویسندگان که به تازگی در «صوفیا» بر پا بود، «یاشار کمال» داستان‌نویس ترک پیامی فرستاد که می‌توان آن را نوعی دعوت نیز تلقی کرد. برای نویسندهٔ **اینجه‌ممد وزمین‌آهنین و آسمان‌مسین** ـ کتاب اخیر زمان درازی نیست که به وسیلهٔ «گالیمار» انتشار یافته است ـ رستگاری جهان و تضمین آزادی و آشتی باید از راه همبستگی مردم با ادبیات به جامهٔ عمل درآید.

اینک گزیده‌ای چند از سخنان وی از نظر خوانندگان می‌گذرد. سخنانی که در آنها امروزی‌ترین و دنیایی‌ترین مسائل مطرح است: آیا برای انسان‌گرایان راه دیگری جز برافراشتن علم طغیان و سرکشی باقی نمانده است.؟

«ترانه‌سرایان از قانونگذاران نیرومندترند»، این سخنی است که بر زبان «طالس» فیلسوف عهدعتیق آناتولی جاری شده است. کلام او راه خود را از پس قرن‌ها تا عصر ما گشوده است و ما آن را درست می‌یابیم زیرا که سرودها یکسره از دل مردم برمی‌خیزند. کلام راست و پر معنای دیگری هست که ضرب‌المثل شده است: «در آغاز از هر چه بود، سخن بود.» و در پایان نیز حاصل هرچه، سخن خواهد بود.

اینک ما مردان سخن، ما مردان قلم برای پشتیبانی از آشتی و آزادی و برابری در این جایگاه گرد آمده‌ایم. نخستین وظیفهٔ ما این است که با خود

پرسشی مطرح کنیم. «آیا ما وظیفه‌ای را که در قبال کلام داشته‌ایم، به انجام رسانیده‌ایم، آیا از آنچه که در امکان ما بوده است، فرو نگذاشته‌ایم؟» این پرسش همواره باید برای ما مطرح و فکر و ذکر اساسی ما باشد. هنر کلام بی‌تردید در نیرومندترین شکل تاریخی خود، در این روزگار دور از دسترس ما بوده است. برای نمونه،جز در چند مورد نادر می‌بینیم که توده‌های مردم با شعر و شاعری بیگانه‌اند. فروش یک مجموعهٔ شعر، حتی از شاعرانی که اقبال عام یافته‌اند، از ده هزار نسخه تجاوز نمی‌کند. حال آنکه در گذشته انسان همیشه از شعر تغذیه می‌کرده است. برای او شاعری، تسلیت دهنده و امید بخش بوده است،منبع اندوه و شادی و تکیه گاهش بوده است.

تا قبل از این عصر هر کسی برای خودش دستکم از یک نوع تربیت شعری نصیب داشته است. این تربیت امروز چرا از دست رفته است؟ پرسشی است که روی آن باید تأمل کرد.

استادان گذشته، کلام، داستان‌ها و اشعار خود را در درازای روزان و شبان نقل می‌کردند و می‌خواندند و هنرشان گرد شعله‌های آتش در میان یک همبستگی و پیوند معنوی شکفته می‌شد.

چگونه ممکن است پشتیبانی مردم و نیروئی را که از آنها به ما می‌رسید، چنین بی‌امان از دست داد.

برپا داشتن صلح

ما به نیکی دریافته‌ایم که این وضع نمی‌تواند دوام پیدا کند.مردم را نمی‌توان جدا از هنر نگاه داشت.این و آن به مثابهٔ گوشت و استخوان، باران و زمین هستند. شاعری، تاریخ‌گویی و سنت‌های بیانی همواره به مردم نیروی

زندگی می‌داده‌اند. اینها برای زیست آنان حیاتی‌انـد. بـه خـود وعـده و امـید بدهیم که یک روز، شعر و رمان و حماسه بار دیگر در میان ما بر تخت فرمانروائی خواهند نشست. ما می‌بایست بدین نکته توجه می‌کردیم که ما نویسندگان هر قدر که از مردم نیز دور افتاده باشیم، هنوز صاحب روح هستیم. ما حاکم بر کلامیم و با آن می‌توانیم این بشریت آشفته را یاری دهیم و مددکار آشتی بـاشیم. بـا هـمهٔ پس‌نشستن‌ها، کلام نویسنده هنوز قادر است از خود اثری بر جاگذارد. کافی است که با تمام صمیمیت، توده‌ها را مخاطب قرار دهد.

همچنین باید اقسام فشارهایی راکه در این روزگار بر نوع بشـر وارد می‌آید، بشناسیم. فشار دولت‌ها، فشار رژیم‌ها و فشارهای آشکار و پنهان که از عوامل دیگر ناشی می‌شود. ما شاهد یک حملهٔ روزمرهٔ همه‌جانبه به فرد هستیم. حمله‌ای که هدفش عاری کردن فـرد از شـخصیت خـویش است. هیچ گامی در راه ترغیب افراد برای تقویت شخصیت خود برداشته نمی‌شود. برعکس به نحوی وقفه‌ناپذیر چیزی از آنها کاسته می‌شود. آنان به طور مستمر در معرض انواع فشارهای مادی و معنوی که انسـان را از انسانیت تهی می‌خواهند، قرار دارند.

اگر ما نویسندگان بتوانیم با خلق یکی شویم و پیام قلب‌مان را به گوش آنان برسانیم، قادر خواهیم بود آنان را برای نوعی مقاومت در برابر فشارها آماده کنیم. زیرا تا هنگامی که افراد آزاد نباشند، صلح جهانی بـه صـورت یک رؤیای صرف باقی خواهد ماند. تنها مردمی کـه بـر خـود حکـومت می‌کنند، می‌توانند از جنگ اجتناب ورزند. جنگی که همیشه تـنها بـرای نگاهداشت منافع طبقات و گروه‌های محدود دامـن‌زده مـی‌شود و هـیچ ربطی به توده‌های مردم ندارد. آزادی مردم فقط بـرای طـبقهٔ اسـتعمارگر زیان دارد نویسندگان هنوز آن توان را دارند که به سـود آزادی در جـهان گامی بردارند. «ترانه‌سرایان از قانونگذاران نیرومندترند» اگر به این گفته ایمان بیاوریم، کار ما سهل‌تر خواهد شد.

ما که در اینجا گرد آمده‌ایم، باید با صدای بلند هرگونه تجاوزی را به آزادی تقبیح کنیم. ما باید تا وقتی که یک نویسنده به‌هر علتی که باشد، در قید و بند باقی است، از تلاش بی‌امان باز نایستیم. ما باید به هر بهایی که باشد برای آزادی کلام بجنگیم. اگر موفق شویم پیاممان را به گوش توده‌ها برسانیم، هیچ قدرتی نخواهد توانست نویسندگان و شاعران را مقید سازد و آنان را سربکوبد. ما باید به پیوند سنتی که همواره میان مردم و کلام وجود داشته است، مؤمن و معتقد باشیم.

نوع دیگری از آزادی که دفاع از آن بر عهدهٔ ماست، آزادی طبیعت و آزادی خاکی است که بر روی آن زندگی می‌کنیم و اینک در معرض یک کشتار وحشتناک قرار گرفته است. کشورهای صنعتی و کشورهای در حال رشد هر کدام به نوعی دست درکار نابود ساختن طبیعت‌اند. در کشور خود من، طی بیست سال گذشته، ما شاهد نابودی باورنکردنی جنگل‌ها بوده‌ایم و نتیجهٔ آن این شده است که هر سال نیم میلیون متر مربع زمین را دریا به خود ملحق‌کند. زیر ادارهٔ دولت‌های غیر مسئول، کشور به ویرانی کشیده شده است. ده میلیون روستایی بینوا که در جنگل‌های آناتولی زندگی می‌کنند، درحال نابود کردن آنها هستند. هیچ‌کس، نه مسئولان، نه دولتمداران، نه جهانیان و نه سازمان ملل متحد صدای اعتراض بلند نکرده‌است. همهٔ کشورها از پیشرفته و عقب مانده با این مسئله دست‌به‌گریبانند. نظام‌های استثمارگر نه‌تنها انسان‌ها بلکه طبیعت را نیز استثمار می‌کند. با این آهنگی که پیش می‌رویم، به‌زودی چهرهٔ زمین بدان گونه خواهد شد که هزار بمب‌اتمیَ برروی آن افتاده باشد.

ما باید با فریاد رسا و با همهٔ نیروی هنر و قلم خود این خطر را و این تهدید به‌ویرانی را گوشزد کنیم. این کار باید برای ما به‌صورت یک وظیفهٔ مقدس درآید.

اینها که برشمردم، ممکن است برای یک مشت نویسندهٔ بی‌سلاح بس گران و دشوار جلوه کند اما به‌هر حال ما چاره‌ای نداریم جز اینکه به‌هر وسیله که باشد بار دیگر اعتماد توده‌ها را به‌خود جلب کنیم و به‌مدد ادبیات و با سلاح سخن، راه قلب‌ها را به‌رویَ خود بگشاییم.

آیا فکر می‌کنید این کاری ناممکن باشد؟

استادم، آقای نابوکوف

هانا گرین
ترجمهٔ خسرو جهانداری

ولادیمیر نابوکوف، نویسندهٔ برجسته روسی اصل که اثر پرآوازه و جنجال سازش «لولیتا» به نام او شهرتی جهانی داد، ماه گذشته به دیار خاموشان زنده نام پیوست.

مطلبی که درپی می‌آید، نه یک سوگنامهٔ متعارف دربارهٔ نویسنده‌ای از دست رفته، که بیشتر یادنامه‌ای به احترام است. اصل مطلب چند ماه قبل در هفته‌نامهٔ نیویورک به چاپ رسید و نوشته‌ای است از سوی یکی از دانشجویان نابوکوف دربارهٔ استادش، که مرگ ناهنگام نابوکوف بهانهٔ ترجمهٔ آن است. زحمت ترجمه را همکار تازهٔ ما خسرو جهانداری کشیده است.

در اواخر جنگ دوم جهانی و زمانی پس از آن ولادیمیر نابوکوف، سه چهار سال در کالج ولسلی[1] تدریس کرد. من هم در آن کالج درس می‌خواندم. او در دو کلاس درس می‌داد: یکی زبان روسی و دیگری بررسی ادبیات ترجمه شدهٔ روس. سال ما قبل آخر بودم که در کلاس ادبیات روس ثبت نام کردم. حالا به یاد ندارم که چه چیزی باعث ثبت نام من شد ـ شاید فکر می‌کردم با رفتن به این کلاس موفق خواهم شد «جنگ و صلح» را بخوانم (قبلا در سفری تابستانی با یک قایق سرخپوستی، این کتاب را همراه برده بودم و با اینکه همهٔ کتاب از باران خیس شده بود، ولی

1. Wellesley College

نتوانسته بودم بیش از پنجاه صفحهٔ آن را بخوانم) یا شاید به این دلیل بود که یکی از دوستانم به نام تروا کس[1] که سال اول بود و روسی می‌خواند، ادعا کرده بود که بعد از سه ماه کلاس رفتن فقط می‌تواند به زبان روسی بگوید «مادر بزرگ کمونیست‌من» و این برای من که دختری هفده ساله بودم، بسیار جالب می‌نمود. به هر حال، شعار من این بود: «درس‌ها را از روی استادها انتخاب کن» و آقای نابوکوف، درمقام یک استاد، شهرت خاصی داشت: بیش از پنجاه دختر در کلاس ادبیات روس حضور داشتند.

او در آن زمان حدود چهل و پنج سال داشت و هنوز به عنوان نویسنده در آمریکا شهرتی به هم نزده بود. خلاصه، عصر یک روز زمستان به کلاس او رفتم و آقای نابوکوف شروع به خواندن شعرهایش کرد. هنوز آن محیط پر جذبه را به یاد دارم ـ گرمای مطبوع، کلاس تاریک و چهرهٔ آقای نابوکوف که آن پائین (آخر من دیر رسیده بودم و در ردیف‌های جلو جایی نصیبم نشده بود) بانور چراغ کرسی تدریس روشن شده بود. همه چیز دست به دست هم داده بود. خانم نابوکوف هم در وسط ردیف جلو نشسته بود. من پشت گردن کسی را که مخاطب اشعار عاشقانهٔ نابوکوف بود، می‌دیدم و هر از گاهی در میان شعرها، وقتی نابوکوف به سوی او خم می‌شد تا دربارهٔ چیزی با او مشورت کند، صدای خش‌خش کاغذ و صحبت آنها را می‌شنیدم.

با این همه، تا وقتی که در کلاس ادبیات روسی او بودیم، به او به عنوان یک نویسنده یا شاعر فکر نمی‌کردیم. البته می‌دانستیم که او هم شاعر است و هم نویسنده و در هر دو کار هم چیره‌دست است. ولی برای ما، او معلم‌مان آقای نابوکوف بود که چقدر هم جذاب و خارق‌العاده به نظر می‌آمد. او ذهن ما را جذب می‌کرد و احساس شاعرانهٔ عجیبی به ما می‌بخشید ـ البته نه نسبت به خودش، بلکه نسبت به ادبیات روس و تاریخ

1.Truax

و سرزمینی که این ادبیات را پرورده بود.

من و نزدیک‌ترین دوستم، ساراجونز[1] بعد از ناهار جلوتر از همه از ناهارخوری بیرون می‌آمدیم و رقص‌کنان و آوازخوانان، سرازیری را طی می‌کردیم تابه در پشتی ساختمانی می رسیدیم که کلاس آقای نابوکوف در سالن بزرگ آن تشکیل می‌شد، دوست داشتیم از پله‌های چوبی آن کوره راه بالا برویم، از کنار بلوط بزرگ کهنسال بگذریم و آن وقت ساختمان را دور بزنیم تا درست همزمان با آقای نابوکوف جلوی در اصلی ساختمان برسیم و به او سلام کنیم.

او بلندقد و چهارشانه بود. موهای قهوه‌ای، پوست نسبتاً خشک و گلگون و آفتاب سوخته و صورتی بزرگ و خوش سیما داشت. چین‌هایی بر روی پیشانی بلندش دیده می‌شد. حالت مردانهٔ آرام و بی‌قیدی داشت. بوی خوشایند توتون می‌داد و نوعی حالت خودداری و اشراف‌زادگی طبیعی در او بود. حالا می‌فهمم که او اولین معلم من بود که با ادبیات غریبی نمی‌کرد، چراکه خودش جزئی از آن بود.

هنوز هم می‌توانم او را ببینم که در یک روز سرد زمستانی، با کت قهوه‌ای رنگ زیبایش، در حالی که دستمال گردنی به گردن دارد، زیر نور آفتاب ایستاده است. حتی در سردترین روزهای زمستان هم هرگز پالتو نمی‌پوشید. این خصوصی‌ترین ویژگی او بود که ما می‌دانستیم ـ و نیز اینکه بعضی وقت‌ها دچار سردرد می‌شد و آن وقت همسرش به جای او سر کلاس می‌آمد و سخنرانی آن روز او را می‌خواند.

همسرش زیبا بود. موی سپید بلند و براقش تا شانه‌های او می‌رسید و پوستی بسیار لطیف، درخشان و صورتی رنگ داشت. سخنرانی‌های شوهرش را با دقت، آهسته و باکمی لهجه قرائت می‌کرد و کلماتی را که فکر می‌کرد ما به درستی ندانیم، با حروف بزرگ برروی تخته سیاه

1.Sarah Johns

مـی‌نوشت. دو روز بـعد خـود آقـای نـابوکوف بـرمی‌گشت و طـوری سخنرانی‌هایش را می‌خواند که انگار نـوشته‌ای در کـار نـیست و او دارد چیزهایی راکه همان لحظه به شکلی معجزآسا بـه ذهـنش رسـیده است، برای ما می‌گوید.

کلامش چه زیبا بود. من به هر کلمه‌ای که می‌گفت گوش می‌دادم و هر قدرش راکه می‌توانستم، یادداشت می‌کردم. من آن سال‌ها خیلی ناراحت بودم، چون با اینکه سعی می‌کردم جلوی خودم را بگیرم ولی هـمین کـه معلم شروع به صحبت می‌کرد یا بحثی در کلاس آغاز مـی‌شد، فکـرم از پنجره بیرون می‌رفت و درمیان درخت‌ها سرگردان می‌شد و به رؤیاهای خود می‌پرداخت. هرچه سعی می‌کردم با بالا گرفتن سرم، جابه جا شـدن روی صندلی، نیشگان گرفتن خودم و بازکردن پلک‌هایم با دست، بـه آن چیزهایی که آنقدر دوست داشـتم یـاد بگـیرم گـوش دهـم، نـمی‌شد کـه نمی‌شد. ولی با آقای نابوکوف، وضع فرق مـی‌کرد. تـمام مـدت کـلاس، حواسم سرجابود و در گفته‌های او غرق می‌شدم. حتی حالا هم بعضی از چیزهایی راکه می‌گفت، به یاد می‌آورم. او عـبارات تـورگنیف را **«بـلند و ملایم و تاب‌خورده در انتها مـثل دم‌مـارمولک»** تـوصیف مـی‌کرد. مـی‌گفت **تورگنیف** نخستین کسی بود که دربارهٔ بردگانی که براربـابان خـود بـرتری داشتند، سخن گفت (و به این خاطر به زندان رفت و بعد به املاکش تبعید شد) و نخستین کسی بود که با مهارت دربارهٔ کودکان و سگان چیز نوشت ـ سگ‌هایی که لبخند می‌زدند و روی زمین یله می‌دادند.

می‌گفت صحنه‌های سرد و غمگین آثار چخوف را بخوانید و در رؤیا ببینید؛ صحنه‌هایی که جذابیت خفه و گرفته‌ای دارنـد و مـثل لبـاس‌های خاکستری رنگی هستند که برروی طنابی خاکستری بر صفحهٔ آسـمانی خاکستری تکان می‌خورند. می‌گفت: **دنیای چخوف، به رنگ خاکستری کبوتر چاهی است.»**

او «دنیای آبی رنگ» ـ گمانم لومونسوف[1] بود ـ را توصیف می‌کرد. مطالب بیشتر از آن بود که بتوانم همه را به خاطر بسپارم و با اینکه ذهن فعال من، همه چیزهایی را که او می‌گفت، می‌گرفت، ولی مثل اینکه سخنان شیرینی که به شوخی می‌گفت، بیشتر به خاطرم مانده است. یک لحظه سخنانش کاملاً جدی و پر مغز بود و لحظه‌ای بعد به یاد می‌آورد که ما دختربچه‌های مدرسه‌ای هستیم و او باید «دنیای» هر نویسنده را برایمان توصیف کند تا به خاطر بسپاریم. هر چه که به ما می‌گفت، نشانی از بارقه‌های نبوغ ویژهٔ او داشت و او پرتو دانش خویش را ـ جزئیات و مسائلی را که دوست می‌داشت ـ با ما تقسیم می‌کرد.

به ما گفت که «اوژن اونگین»[2] به انگلیسی «اوژن وانگین» تلفظ می‌شود. سراسر ترجمهٔ «اوژن وانگین» را در مجموعه‌ای که ما در اختیار داشتیم، خواند و بعضی از عبارات آن را تصحیح کرد. ما آن عبارات را با مداد در کتابهای‌مان تصحیح کردیم. او گفت این کار را بکنیم. گفت که در میان نویسندگان روس، **پوشکین** بیش از همه در ترجمه لطمه می‌بیند. از **«موسیقی جهندهٔ»** شعر او می‌گفت، از آهنگ زیبایش و از اینکه **«کهن‌ترین کلمات در شعر پوشکین، جوانی را از سر می‌گیرند»**، شعری که **«در تاریکی می‌شکوفد و می‌درخشد»**. از گسترش زیبای طرح قصه در «واژون وانگین» که ده سال طول کشید تا پوشکین آن را بنویسد و از تموج گذشته‌نگر و درون‌نگر داستان سخن گفت. قسمت جنگ تن به تن «اوژن وان گین» را که طی آن وانگین زخمی مرگبار به لنسکی[3] شاعر می‌زند، به صدای بلند خواند و گفت که پوشکین در این صحنه، داستان مرگ خودش را بیان کرده است.

طرح دقیقی بر روی تختهٔ سیاه کشید تا ما به درستی از شکل و ابعاد محلی که پوشکین در دوئل به دست دانتهٔ[4] فرانسوی کشته شد، آگاه شویم.

---

1. Lomonosov 2. Eugene Onegin 3. Lensky 4. d'Anthés

شکل دوئل را توضیح داد و موقعیت را توصیف کرد ـ یک بعدازظهر سرد ژانویه (۲۷ ژانویهٔ ۱۸۳۷) برروی تپه‌ای در حومه سن پترزبورگ. هوا به تاریکی می‌گراید. ساحل رود نوا[1] پوشیده از برف است و همسر پوشکین که با سبکسری‌هایش به طور غیر مستقیم باعث دوئل شده بود، به سورتمه‌سواری رفته است. او زنی بسیار زیبا بود؛ **مادونایی** کشیده چشم، سبکسر، عیاش و خونسرد که از اشعار پوشکین خسته شده بود و در دربار سزار نیکولای اول که خود را منقد آثار پوشکین می‌دانست، محبوبیت بسیار داشت. (آقای نابوکوف گفت که با اینکه پوشکین هرگز روسیه را ترک نکرد، ولی سهم خود را از تبعید به دست آورد. **پوشکین می‌گفت که قیود دولتی، تبعیدگاه نویسندگان است.** او از استبداد سزار و خودکامگی افکار عمومی متنفر بود.) آقای نابوکوف دربارهٔ شاهدهای دوئل توضیح داد و وظیفهٔ آنهارا بازگو کرد. مرز میان دوئل کنندگان را که به وسیلهٔ شنل مشخص می‌شد، تعیین کرد و توضیح داد که چگونه پوشکین و دانته که یک ماه پیش از آن با خواهر زن پوشکین ازدواج کرده، ولی با همسر پوشکین گرم گرفته بود، از فاصلهٔ بیست قدمی با تپانچه‌های پر به یکدیگر نزدیک می‌شدند. ساعت دقیقاً چهارونیم بود. اول دانته آتش کرد و پوشکین که گلوله به شکمش خورده بود، به زمین افتاد. ولی موفق شد برخیزد و دانته را به لب مرز بخواند و شلیک کند. دانته که گلوله به بازویش خورده بود، از ضربهٔ اصابت به زمین افتاد و پوشکین که فکر می‌کرد او را کشته است، فریاد زد «براوو!» دو روز بعد، پوشکین که بزرگ‌ترین شاعر روس بود، در گذشت. او در آن هنگام سی و شش سال داشت. جسدش را شبانه در تابوتی نهادند و به دیری بردند.

(اکنون که سخنان آقای نابوکوف را دربارهٔ «اوژن اونگین» می‌خواندم، به این نتیجه رسیدم که او باید بعضی از جزئیات ماجرا راکه منجر به دوئل

1. Neva

شد، حذف کرده باشد، چون آنها را مناسب دختر مدرسه‌ای‌ها نمی‌دانسته است.)

اوائل نیمسال دوم، آقای نابوکوف گفت که به نویسندگان روس نمره داده است و ما باید نمرهٔ آنها را در دفترچه‌های‌مان بنویسیم و از برکنیم: **تولستوی بیست. پوشکین و چخوف نوزده. تورگنیف هیجده. گوگول پانزده. و داستایوسکی دوازده (شاید هم یازده).** همچنان که کلاس پیش می‌رفت، او دلایل نمره‌دادن‌هایش را برای ما می‌گفت. «**کسی که داستایوسکی را به چخوف ترجیح می‌دهد، هرگز واقعیت زندگی روسی را درک نخواهد کرد.**»

او دربارهٔ تعارض یا نماد یا پرورش شخصیت‌ها سخن نمی‌گفت. دربارهٔ چیزهایی که معمولاً در کلاس‌های ادبیات مطرح بود، حرف نمی‌زد. سعی نمی‌کرد ما را وادار به کشف و بیان معانی نهفتهٔ عبارات کند. ما را مجبور نمی‌کرد دربارهٔ **موضوع اثر** صحبت کنیم. هرگز لذت خواندن را از ما نمی‌گرفت. دربارهٔ شخصیت‌هایی حرف می‌زد که در آثار گوگول به روشنی پدیدار می‌شوند و بعد برای همیشه ناپدید می‌گردند. می‌گفت «ببینید چقدر جذاب است» و آنگاه قسمتی را می‌خواند دربارهٔ پلیس آبی‌چشم و سرخ‌رویی که در یکی از صفحات نفوس مرده پدیدار می‌شد و آنگاه برای همیشه ناپدید می‌گشت.

دربارهٔ چخوف می‌گفت: «**هیچ نویسندهٔ دیگری، این‌چنین شخصیت‌های ترحم‌انگیز خلق نکرده است.**» می‌گفت «دره»، «دوئل» و «بانویی با سگ کوچک» را از برکنید. او چند روز بر سر «بانویی با سگ کوچک» وقت صرف کرد و نکاتی را که ویژگی‌های هنر چخوف می‌دانست، به ما گوشزد کرد. به طور خلاصه چنین گفت: ۱) توجه کنید که داستان چگونه به طبیعی‌ترین شکل ممکن، به آهستگی، بدون سکته و با لحنی آرام بیان می‌شود. ۲) توجه کنید که چگونه با استفاده از جزئیات، شخصیت‌ها پرورده می‌شوند. ۳) توجه کنید که نه شعاری در میان است و نه پیامی. ۴) توجه کنید که داستان چگونه موج‌وار پیش می‌رود و بر حالات مختلف تکیه می‌کند. به برخورد شعر و

نثر توجه کنید. برای چخوف، بلندپایگان، حدزیبائی و کوته‌پایگان، حد ترحم هستند. ۵)توجه کنید که گویندهٔ داستان چگونه از مسیر خود خارج می‌شود و جزئیاتی را بیان می‌کند که نه تأثیری در داستان دارند و نه دارای مفهومی نمادین هستند، ولی به ایجاد فضا کمک می‌کنند. و ۶)توجه کنید که داستان پایان نمی‌گیرد. صحنهٔ آخر مملو از شفقت است. دو دلباخته، نزدیک‌ترین جفت و بهترین دوستان یکدیگرند. در داستان‌های چخوف، راه حلی نیست ـ داستان مانند زندگی به تدریج رنگ می‌بازد و محو می‌شود. پایانی نیست، چون تا زندگی ادامه دارد، دشواری‌ها پایان نمی‌یابند.

گفت که چخوف چقدر دوست داشتنی، مهربان و ساده بوده است. او صمیمیت را دوست می‌داشت. همه او را دوست می‌داشتند. افراطیون چخوف را سرزنش می‌کردند که چرا فعالانه در نهضت آنها شرکت نمی‌کند. ولی او یک هنرمند و یک فردگرا بود. او به روش خود به مردم و هدف آنها خدمت کرد. درسال ۱۸۹۰، چخوف به ساخالین رفت و اوضاع وحشتناک آنجا را بر صفحهٔ کاغذ آورد. تولستوی عمیقانه به چخوف مهر می‌ورزید.

آقای نابوکوف گفت که تولستوی در جنگ و صلح با زمان چه کرده است. تصور زمان چه دقیق است! تولستوی زمان داستان را با ساعت خواننده تنظیم کرده و از این راه به آهنگ بی‌مانندی دست یافته است.

او دربارهٔ زنان تولستوی سخن گفت. **«چقدر جالب هستند! با رقت به آنها بنگرید. آنها را به روشنی تمام مجسم کنید.»** از خانوادهٔ روستوف [1] سخن گفت و از ناتاشا [2] که تولستوی شخصیت او را از روی همسر و خواهرزن خود ساخت و سونیا [3] که از شخصیت عمه ولکونسکی [4] تولستوی الهام گرفته بود.از شاهزاده آندره [5] و پیر [6] صحبت کرد. تولستوی، انرژی، زنده‌دلی و بلندمرتبگی خود را به شاهزاده آندره داده، ولی روح خود را به پیر بخشیده بود.

---

1. Rostov 2. Natasha 3. Sonya 4. Aunt Volkonsky
5. Prince Andrey 6. Pierre

آقای نابوکوف، تولستوی را اخلاق گرایی پرشور می‌دانست که وسوسهٔ جستجوی حقیقت لحظه‌ای آرامش نمی‌گذاشت. خواننده گاهی ناچار است با بی‌میلی دل به تولستوی بدهد، زیرا **«حقیقت روسی، همسفر خوشایندی نیست ـ البته نه پراوادی [1] روزمره، بلکه ایستینای [2] جاودان که همانا جوهر حقیقت است. ایستینا، اگر یافت شود، شکوه ذهن آفریننده است.»** هیچ نویسندهٔ دیگری نتوانسته مثل تولستوی در جنگ و صلح، حقیقت هنری و انسان‌ها را در هم بیامیزد. خود تولستوی در کتاب حضور ندارد. او چون خدا، همه جا هست و هیچ‌جا نیست.

آقای نابوکوف گفت که تولستوی، بی‌آنکه خود بداند، در راه درست گام برمی‌داشت. ولی تولستوی که همهٔ چیزها را عمیق‌تر از اغلب مردم احساس می‌کرد، دارای ضمیری بسیار حساس و فرا بشری بود و در پنجمین دههٔ عمرش، وجدان او وادارش ساخت که از داستان‌نویسی دست بشوید. او نمی‌گذاشت وجدانش با طبیعت پست‌تر او معامله کند و به این خاطر رنج می‌برد. او هنر خویش را کفرآمیز می‌دانست، زیرا بر تخیل استوار بود. او هنگامی که به اوج آفرینش رسید، داستان‌نویسی را کنار گذاشت. هنرمند را فدای فیلسوف کرد و گفت که هر چه نوشته، ناصواب است، زیرا فقط خداست که می‌تواند بیافریند. ولی در باطن، یک هنرمند باقی ماند و در اواخر زندگیش دیگر نتوانست نیاز عظیم به آفرینندگی را در خود مهار کند. داستان‌های آخرین او، عاری از موعظه‌های اخلاقی هستند. **او دریافته بود که حقیقت را نمی‌توان موعظه کرد، باید آن را کشف کرد.**

تولستوی می‌خواست ادامه‌ای بر جنگ و صلح بنویسد و با پیر و ناتاشا و تاریخ پیش برود. پیر قرار بود به جنبش دسامبر [3] بپیوندد. در قسمتی که نوشت، ناتاشا همراه پیر به سیبری می‌رود و وقتی به خانه بازمی‌گردد، زنی

1. Pravda 2. Istina

۳. قیام نافرجام علیه امپراطور نیکولای اول در دسامبر ۱۸۲۰ ـ م.

سالخورده است. در حالی که چشمان سیاهش به دوردست خیره مانده، در اتاقی می‌نشیند تا خستگی یک عمر زندگی و عشق را از تن بیرون کند. دیگر چیزی در انتظارش نیست. او خود را به پایان برده و اکنون پریده رنگ و غمگین است. در اینجا، شکوه و زیبایی و عشق به چشم می‌خورد. تولستوی گل‌هایی بهشتی بر پیکرهٔ زندگی روسی می‌بافد.

و آقای نابوکوف همچنان سخن می‌گفت. گاهی شعرهایی را به زبان روسی می‌خواند و از ما می‌خواست به آهنگ آن گوش فرا دهیم، چراکه قابل ترجمه نبود. او بعضی از اشعار فت[1] را به صدای بلند قرائت می‌کرد و آنگاه ترجمه‌های خود را می‌خواند. می‌گفت: **موسیقی راستین شعر، آهنگ شعر نیست، بلکه آن رازی است که از بافت منطقی عبارات به بیرون می‌تراود.**

او از تیوچف، شاعر بزرگ غنایی سخن گفت که ده‌ها سال از خاطرها فراموش شده بود، زیرا از نظر سیاسی محافظه کار بود (در زمینهٔ سیاست چندان باهوش نبود)، ولی **«درخشش زرین ماه را بر آب‌ها»** می‌دید و به خوانندگانش نیز نشان می‌داد. او از نبوغ درخشان تیوچف سخن گفت که سراسر روسی بود. آقای نابوکوف، به زیباترین، طبیعی‌ترین و دلپذیرترین شکل، در را گشود و ما را به دنیای ادبیات روس برد. به ما یاد داد که ادبیات را جدی بگیریم و آنچه را که معمولاً دربارهٔ آن گفته می‌شود، سرسری بیانگاریم. او علاقهٔ مرا به خواندن بازگرداند.

در تعطیلات بهاری، در حالی که هر روز از صبح تا شب در کتابخانهٔ پر کتابخانه‌مان در اوهایو نشسته بودم، جنگ و صلح را خواندم و هنگامی که کتاب پایان یافت، آن را بر زمین نهادم و به روی آن خم شدم و در حالی که صورتم را به کتاب چسبانده بودم، گریستم. به خاطر کتاب گریه می‌کردم و به خاطر اینکه دیگر تمام شده بود و اکنون باید دوباره به زندگی واقعی باز می‌گشتم. چقدر تنها بودم.

---

1. Fet

هنوز آن نسخهٔ جنگ و صلح را دارم کهنه و باران خورده، با خط‌هایی که با جوهر قرمز زیر عبارات کشیده‌ام که در ابتدای کتاب فراوان است و بعد، به تدریج که در کتاب غرق شده‌ام، بکلی ناپدید می‌شود.

هاوپت‌مان هم از ارادتمندان رند شیراز بود

مهدی زمانیان

گرهارد‌هاوپت‌مان به سال ۱۸۶۲ در شهرک اوبر زالتس‌برون واقع در شله‌زیا دیده به جهان گشود. پس از تحصیلات مقدماتی، در شهر برسلاو به تحصیل در رشتهٔ کشاورزی پرداخت اما اندکی بعد پیکر تراشی را ترجیح داد و هم در این رشته بود که فارغ‌التحصیل شد. در سال ۱۸۸۳ برای کسب تجربیات بیشتر در زمینهٔ پیکر تراشی راهی رم شد لیکن پس از یک سال توقف به برلین بازگشت و در دانشگاه این شهر به تحصیلات خود ادامه داد. هاوپت‌مان در کنار کار پیکر تراشی از مطالعهٔ ادبیات عصر خویش نیز غافل نبود و در خلال آشنائی خود با برادران هارت که گروه ادبی ناتورالیست‌های آلمانی را رهبری می‌کردند به فکر طبع‌آزمائی در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی افتاد. انتشار نمایشنامهٔ قبل از طلوع آفتاب در سال ۱۸۸۹ نشان داد که هاوپت‌مان در انتخاب راه خویش خطا نکرده است. با انتشار هر اثر جدید موقعیت او به عنوان یک نمایشنامه‌نویس برجسته و بی‌نظیر بر صحنهٔ تئاتر آلمان بیشتر تثبیت می‌شد تا آنجا که در سال ۱۹۰۵ به دریافت درجهٔ دکترای افتخاری از دانشگاه آکسفورد نائل آمد و به سال ۱۹۱۲ جایزهٔ ادبی نوبل را ربود. هاوپت‌مان در سال ۱۹۴۶، در حالی که بیش از بیست اثر ارزنده و جاودانی به گنجینهٔ ادبیات آلمان افزوده بود در روستای اگنتن دورف دیده از جهان فروبست. در میان آثار هاوپت‌مان تنها یک جنگ کوچک شعر دیده می‌شود که اکثر اشعار آن را در سال‌های آخر عمر خویش سروده است.

آغاز قرن نوزدهم را باید طلیعهٔ آشنائی سخن پردازان آلمانی با ادبیات شرق دانست. اولین گام با ترجمهٔ دیوان حافظ، بزرگ‌ترین غزل‌سرای زبان فارسی، به همت **فون هامر** و آشنائی و شیفتگی **گوته** به این جاودان اثر سحرانگیز برداشته شد.

این خداوندگار زبان آلمانی چنان از بادهٔ عافیت‌سوز شعر حافظ سرمست گشت که بخشی از پر ارج‌ترین اثر ذوقی خود **دیوان شرقی** را به ستایش این پیامبر شرق اختصاص داد و تا آنجا بندی ارادت هنرمندانه خویش شد که همه‌جا شرمگنانه در ساحت کبریائی رند شیراز قدم نهاد و چون پای قیاس به میان آمد از برابر نهادن خود با حافظ شاعرانه عذر خواست.[۱]

دیوان شرقی گوته دریچهٔ بشارتی بود که خورشید پر برکت ادبیات شرق از خلال آن بر زمینهٔ مستعد ادبیات آلمانی تابیدن گرفت. شاعران دیگر بی‌درنگ رسالت راستین گوته را به زبان دل ستودند. **پلاتن** شاعر هم عصر گوته ترنم خویش را چنین آغاز می‌کند: «از نو جان به کالبد شرق دمیده شد.»[۲] و همزمان با او **روکرت** گوته را «سلطان شرق و ستارهٔ غرب» لقب داد.[۳]

نهالی که گوته در باغ ادبیات آلمان کاشت خیلی زود به گل نشست و پی‌درپی ترجمهٔ آثاری چشمگیر چون غزلیات رومی از **روکرت**، اسکندرنامهٔ نظامی از **پلاتن**، رباعیات خیام از **بودن اشتدت** و سرانجام افسانهٔ پهلوانان فردوسی از **فون شاک** راه را برای بروز استعداد شعرای آلمان در قالب‌های غزل، قصیده و رباعی گشود. به زودی بازار این گونه شعر چنان گرم شد که بودن اشتدت ترجیح داد آثار اصیل خویش را تحت عنوان ترجمه‌هائی از دیوان «میرزاشفیع» که شاعری مخلوق ذهن خود او بود، منتشر کند. مردم آلمان نغمه‌های بودن اشتدت آشنا را می‌شنیدند و آن شعرهای لطیف را برحسب ادعای گوینده آلمانی از شاعری فارسی زبان و معاصر سعدی می‌پنداشتند

---

۱. **گوته، دیوان شرقی**، مونیخ ۱۹۵۸ – ص ۲۶.
۲. **پلاتن، مجموعهٔ آثار**، چاپ اشتوتگارت، جلد – ۵ ص ۲۵۵.
۳. **روکرت، مجموعهٔ آثار**، فرانکفورت ۱۸۸۲، جلد ۵ – ص ۲۸۶.

که به وسیلهٔ بودن اشتدت به آلمانی ترجمه شده است.[۱]

دیری نینجامید که ترانه‌های میرزا شفیع قلابی در صدمین چاپ خود به بزم اهل ذوق راه یافت و بزرگی چون روکرت افتخارش این بود که خود را همچون حافظ شاعر عشق و شرابَ بنامد.[۲] و **هاینه**[۳] از سوی دیگر می‌سراید: «ای فردوسی، ای جامی، ای سعدی! چه درمانده است هاینریش برادر شما! آه که چقدر دلم برای گل‌های سرخ شیراز تنگ شده است.»

گرچه گذشت زمان قالب‌های فنی و آراستهٔ غزل و قصیده را که چندان سازشی با طبیعت زبان آلمانی نداشت رفته‌رفته به دست فراموشی سپرد اما شکل رباعی نه تنها بازار خود را از دست نداد بل به صورت مطلوب‌ترین قالب شعری در استخدام شعرای حکمت سرا درآمد.

نکتهٔ بسیار جالب در مورد گرهارد هاوپت‌مان، شاعر مورد بحث ما، این است که او درست در سال‌های آخر عمر خویش که از پختگی و تکامل ادبی برخوردار است به شعر روی می‌آورد و در خلال همین معدود اشعار وی ارادت بیش از حد شاعر به رند شیراز کاملاً مشهود است.

انگیزهٔ هاوپت‌مان در توجه به شرق و حافظ نیز از همان دست است که قرنی پیش از او راه‌گشای شرق گرایان آلمان، گوته را دلبستهٔ خاور و خاوریان کرد. گوته در سال‌های پر اضطرابی که هیولای ناپلئون بر سراسر اروپا سایه افکنده بود، به شرق تسلی بخش روی می‌آورد[۴] و هاوپت‌مان از هیاهوی اروپای خشمگین که در آتش جنگ جهانی دوم می‌سوخت،به سایه‌سار روح‌نواز ادبیات مشرق زمین پناه می‌برد.

اینک دو نغمه از هاوپت‌مان در آستانهٔ شرق اشراق‌انگیز و نیاز وی به بارگاه ارادت رند شیراز:

---

۱. **بودن اشتدت، میراث میرزا شفیع**، برلین ۱۸۷۴ - ص ۱۹۱ - ۲۲۳.
۲. روکرت، همانجا - ص ۲۷۳.
۳. **هاینه، مجموعهٔ آثار**، هامبورگ ۱۸۷۶، جلد ۱۹ - ص ۲۰۰.
۴. گوته، همانجا - ص ۹.

سپید موی
(ژوئیهٔ ۱۹۴۴)

پیرانه سر آرزو دگر خواهم کرد
باحافظ رند نغمه سر خواهم کرد
وین موی سپید دلبرا می‌گوید:
تنها نه من از جهان سفر خواهم کرد

گل افسون
(فوریهٔ ۱۹۴۵)

حافظا، بی‌نصیب از شرابی که به من ارزانی می‌داشتی،
ابلیس تیره رای برمن چیره گشت
و قایق زرینی راکه تو هدایت می‌کردی،
در دریای کشتار و طاعون واژگون گرداند.
مفهوم زندگی از میان رفت
و بیهودگی جانکاهی جایگزین آن گردید.
محبوب آزادهٔ حیات
زنجیری نفرین‌های سیاه شد.
و آن حقیقت زیبا دروغین جلوه کرد.
امروز زیباروئی از شکاف دریچه
گل افسونی به دستم می‌دهد
که ارواح پلید را خواهد تاراند،
و فرشته‌های رحمت
دوباره فرود خواهند آمد.