

۱ . و . لوناچارسکی

چند گفتار

درباره ادبیات

ع . نوریان



بحث و بررسی

۳



سیزده

تهران . شاهآباد . پاساژ صفوی

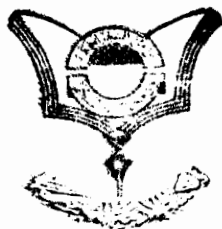
۴۵ ریال





بخت و برسی

۳



درباره‌ی ادبیات

آنا تولی . و . لونا چارسکی

چند گفتار

درباره‌ی ادبیات

ترجمه‌ی ع . نوریان

انتشارات پویا



درباره‌ی ادبیات. شماره ثبت : ۱۶۶۵-۵۱۲۲۲
مایاکوفسکی نوآور. شماره ثبت : ۱۵۴۹-۵۱۱۱۴
انتشارات پویا : پاساژ صفوی. خیابان شاه‌آباد
چاپ اول
چاپ رامین
زمستان پنجاه و یک
تهران. ایران

تزهایی درباره‌ی نقد ادبی پیشرو

ادبیات ما یکی از لحظات قاطع رشد خود را می‌گذراند . در کشور ما زندگی نوینی پایه‌گذاری می‌شود؛ و ادبیات دارد می‌آموزد که این زندگی را در اشکال هنوز نامشخص یا ناستوارش ، منعکس کند . بدیهی است که ادبیات می‌تواند به مسئله‌ای والا تر - یعنی تأثیر سیاسی و خاصه معنوی در روند بنای زندگی نوین - بپردازد .

هرچند در کشور ما تضاد طبقاتی خیلی کمتر از کشورهای دیگر وجود دارد ، اما هنوز نمی‌توان آن را کشوری کاملاً بی‌طبقه شمرد . وجود اختلاف میان‌گرایش‌های ادبیات کارگری و ادبیات دهقانی ناگزیر است و ما را با این اختلاف کاری نیست، اما می‌دانیم هنوز در کشور ما عناصری هستند که طرز تفکر کهنه‌ی خود را حفظ کرده‌اند . عناصری که یا با دیکتاتوری طبقه‌ی کارگر سازگاری پیدا نکرده‌اند ، یا قادر نیستند خود را حتی با اساسی‌ترین گرایش‌های بنای جامعه‌ی نو به‌دست طبقه‌ی کارگر منطبق کنند .

مبارزه‌ی بین کهنه و نو ادامه دارد . نفوذ اروپا، اعصار گذشته ،

درباره‌ی ادبیات □ ۷

بقایای طبقه‌ی حاکمه‌ی سابق و همچنین نفوذ بورژوازی «جدید» که بر اثر اعمال «سیاست اقتصادی جدید» (NEP) تاحدی رشد کرده، بخوبی احساس می‌شود. اثر این عوامل، چه به صورت مجزا و چه به صورت ترکیبی، در رفتار گروه‌ها و طبقات مردم مشهود است. باید دانست که علاوه بر جریان‌های بورژوایی که مستقیماً و آگاهانه بازندگی و خصوصیت می‌ورزند، عنصر دیگری نیز هست که شاید خطرناکتر باشد و شکست دادن آن نیز دشوارتر: عنصر خرده‌بورژوازی، عنصری که چون کرم در طرز برخورد‌های کارگران و حتی بعضی افراد حزب بامسایل جاری عمیقاً رخنه کرده است. و به همین جهت است که جنگ طبقاتی، به صورت جنگ برای بنای زندگی نو، که نشان‌آرمان‌های طبقه‌ی کارگر را دارد، نه تنها کاهش نیافته، بلکه به سبب وجود این عوامل در عین حفظ حدت گذشته‌ی خود، پیوسته اشکال دقیق‌تر و عمیق‌تری به خود می‌گیرند.

در شرایطی از این گونه و در این زمان است که نبرد ابزارهای هنری - خاصه ادبیات - اهمیت بسیار می‌یابد. در این شرایط است که ادبیات کارگری و انواع مشابه آن، در کنار تجلیات ادبیات خصمانه پدید می‌آید. در اینجا مقصود من فقط عواملی نیستند که آگاهانه خصومت ورزند، بلکه عناصری - که از لحاظ خمودگی، بدبینی، فردگرایی، تعصبات، تحریفات و غیره در صف دشمن قرار می‌گیرند - نیز مورد نظرند.

باتوجه به نقش مهمی که باید بوسیله‌ی ادبیات، در چنین شرایطی

ایفا شود، مسئولیت بزرگی برعهده‌ی نقد علمی می‌افتد. نقد علمی باید با شور و اشتیاق، همراه با ادبیات، در آفرینش انسان نو و شیوه‌ی نوین زندگی شرکت کند.

۳

فرق نقد ادبی به شیوه‌ی نو، با انواع دیگر ادبیات در این است که به ناچار سرشت جامعه‌شناسانه دارد، و طبعاً منظور ما «جامعه‌شناسی علمی» است.

گاهی اوقات فرق میان وظایف منتقد ادبی و مورخ ادبی مطرح می‌شود. این تفاوت آنقدرها برپایه‌ی تحلیل حال یا گذشته قرار ندارد؛ بلکه گفته می‌شود که مورخ ادبی به تحلیل عینی منشاء اثر، جای آن در بافت اجتماعی و تأثیر آن بر زندگی اجتماعی می‌پردازد، ولی ناقد ادبی یاصرفاً اثر را از جنبه‌ی قالب ارزیابی می‌کند یا معایب و محاسن اجتماعی آن را بررسی می‌کند. برای منتقدی که تفکر علمی دارد، این تفاوت تقریباً تمام اعتبار خود را از دست می‌دهد. اگرچه نقد به معنای دقیق کلمه، بایستی جزو کار منتقد پیشرو باشد، اما عنصر اساسی و بنیانی، همان تحلیل اجتماعی است.

۴

این تحلیل جامعه‌شناسانه را چگونه باید انجام داد؟ منتقد پیشرو

درباره‌ی ادبیات □ ۹

زندگی اجتماعی را به صورت موجود زنده‌ای می‌بیند که اجزای آن را روابط آن به هم وابسته‌اند، و نقش تعیین‌کننده را طبیعی‌ترین و مادی‌ترین روابط اقتصادی و، مهمتر از همه، اشکال مختلف «کار» برعهده دارد. ناقد ادبی در تحلیل کلی یک عصر باید بکوشد تا تصویر جامعی از رشد تمام جوانب اجتماعی آن ارائه دهد. اما وقتی که یک اثر یا یک نویسنده مورد بحث است، تحلیل شرایط و مناسبات اقتصادی ضرورت اساسی ندارد. زیرا در اینجا اصل پلخانوف، اصلی که همیشه معتبر است، به میان می‌آید. به موجب این اصل، ارتباط آثار هنری با اشکال تولید یک جامعه‌ی معین بسیار ناچیز است. این ارتباط فقط از طریق پیوندهای میانجی، مانند ساختمان طبقاتی جامعه و روانشناسی اجتماعی، که در نتیجه‌ی منافع طبقاتی شکل گرفته، وجود دارد. هراثر ادبی، آگاهانه یا ناآگاهانه، روانشناسی اجتماعی طبقه‌ای را که نویسنده نماینده‌ی آن است، منعکس می‌کند. بهر صورت، چنان‌که غالباً اتفاق می‌افتد هراثر ادبی، غالباً آمیزه‌ای از عناصر را منعکس می‌کند که در آنها تأثیر طبقات گوناگون بر نویسنده پیداست. و این امر باید مورد تحلیل دقیق قرار گیرد.

۵

پیوندهای هراثر ادبی با روانشناسی این یا آن طبقه و یا گروه‌های بزرگ اجتماعی، عمدتاً از طریق محتوا مشخص می‌شود. ادبیات - یا هنر کلام، که از همه‌ی هنرها به اندیشه نزدیکتر است - به علت اهمیت

محتوی نسبت به قالب، با سایر هنرها فرق دارد. کاملاً بدیهی است که محتوای هنری ادبیات - جریان اندیشه‌ها و عاطفه‌ها به صورت تصویر (ایماژ) یا مرتبط با تصویر - عنصر اساسی اثر است. محتوا در قالب معینی عرضه می‌شود. می‌توان گفت که تنها يك قالب مطلوب و متناسب با محتوا وجود دارد. نویسنده، می‌تواند در حد امکان خویش شیوه‌هایی برای بیان برگزیند که اندیشه‌ها و عاطفه‌های او را به وضوح هرچه بیشتر بنمایاند و بر خوانندگان که اثر برای آنها نگاشته شده، به حد اکثر، تأثیر بگذارد.

وازه‌مین‌رو، منتقد پیشرو در درجه‌ی اول محتوای اثر و جوهر اجتماعی آنرا هدف تحلیل خود قرار می‌دهد. او رابطی اثر را با گروه یا طبقه‌ی اجتماعی معین و تأثیر آنرا بر زندگی اجتماعی تعیین می‌کند و فقط پس از این کار به قالب می‌پردازد و مهمترین وظیفه‌اش در این زمینه، این است که نشان دهد قالب اثر، تا چه حد به هدفهای اساسی آن، یعنی حداکثر رسایی بیان و تأثیر کمک کرده است.

۶

اما منتقد نمی‌تواند از تحلیل قالبهای ادبی، که خود امری تخصصی است، چشم‌پوشد. قالب اثر ادبی نه تنها از طریق محتوا، بلکه از راه عناصر دیگر نیز مشخص می‌شود. عناصری از قبیل روندهای روانشناسی اندیشه، گفت و گوهایی خاص هر طبقه‌ی معین، نحوه‌ی زندگی آن طبقه،

سطح فرهنگ مادی جامعه‌ای معین ، تأثیر جوامع همسایه ، اثر اعصار گذشته (سنت - م) و گرایش به نوآوری - که در جوه گونه گونه زندگی متجلی می شود - می توانند عامل فرعی تشخیص قالب باشند. در اکثر موارد قالب مربوط و منحصر به يك اثر ادبی معین نیست ، بلکه متعلق به يك « مکتب » یا يك دوران است . قالب ممکن است نیرویی باشد زیان انگیز و ناسازگار با محتوا و نیز ممکنست از محتوا بیگانه باشد و سرشتی جداگانه و فریبنده داشته باشد. این وضع هنگامی پیش می آید که آثار ادبی مبین گرایشهای طبقاتی باشند تهی از محتوا، که از زندگی واقعی می هراسند و می کوشند در پناه پرده‌ای از کلمات پرطمطراق و شکوهمند و یا برعکس، ریشخند آمیز و پوچ - از زندگی روی برتابند. تمام این ملاحظات باید جزء کار نقد پیشرو باشد ، خواننده خوب می داند که عناصر فوق بازندگی پیوند نزدیک دارند و از این قاعده‌ی صریح ریشه می گیرند که: محتوای هر شاهکار هنری تعیین کننده‌ی قالب آن است و هراثر خیال شاهکار بودن در سر می پروراند. این ملاحظات را باید به نوبه‌ی خود، از نظر اجتماعی، بررسی کرد .

۷

تاکنون نقد پیشرو را بیشتر به عنوان يك کار ادبی علمی مورد توجه قرار داده ایم. در این جا منتقد ، جامعه شناسی است پیشرو که روشهای تحلیل جامعه شناسی علمی را در يك زمینه‌ی خاص جامعه - یعنی ادبیات -

به کار می‌گیرد. پلخانوف بنیانگزار نقد علمی، تأکید می‌ورزید که وظیفه‌ی واقعی يك منتقد پیشرو همین است. بگفته‌ی او فرق منتقدپیشرو و - مثلاً - روشنگر (Enlightener) در این است که روشنگر، هدفها و آرمانهای خاصی را به ادبیات منتسب می‌کند. به خلاف روشنگر، که اثر ادبی را از زاویه‌ی آرمانهای خاصی داوری می‌کند، منتقد پیشرو به تشریح علل طبیعی پیدایش يك اثر ادبی می‌پردازد.

پلخانوف با دفاع از روش عینی و علمی نقد، در برابر روش قدیمی ذهنی، و دید بی‌پایه‌ی زیبایی‌شناسان و هنرشناسان حرفه‌ای، راه‌های واقعی نقد علمی آینده را پی‌ریزی کرد.

اما بهیچ‌روی نباید اندیشید که خصلت طبقه‌ی کارگر، فقط تبیین و تحلیل پدیده‌های بیرونی است. ایدئولوژی پیشرو فقط آیین شناخت جامعه نیست، بلکه برنامه‌ی فعال ساختمان زندگی نیز هست. این ساختمان بدون ارزیابی عینی واقعیت‌ها ممکن نیست. اگر انسان پیشرو نتواند بستگی‌های پدیده‌های پیرامون خود را بنحو عینی دریابد، چگونه می‌توان او را پیشرو خواند؟ از انسان پیشرو اصیل و ژرف‌نگر انتظار می‌رود که بر محیط پیرامون خود تأثیر بگذارد. منتقد پیشرو منجم ادبی نیست که به توضیح قوانین محتوم و خلل‌ناپذیر اجرام ادبی بزرگ و کوچک پردازد. او برتر از این است: ستیزنده و سازنده است. به این مفهوم عامل ارزیابی را باید یکی از مهمترین و ارجمندترین ویژگیهای نقد علمی معاصر دانست.

پرسش را بررسی می‌کنیم. در این مورد همه چیز به طور کلی واضح است. در اینجا معیار اساسی همان معیار اخلاق طبقه‌ی کارگر است: هر آنچه به تکامل و پیروزی طبقه‌ی کارگر یاری کند، سودمند است و هر آنچه مانع رشد و پیروزی او بشود، زیانمند.

منتقد باید بکوشد مسیر اساسی اجتماعی اثر را دریابد و معلوم کند که مقصد آن کدامست؛ و آیا انتخاب این مسیر به اختیار و گزینش نویسنده بوده یا نه. منتقد باید ارزیابی خود را بر این اندیشه‌ی اساسی و پویای اجتماعی بنیان‌گذارد.

اما ارزیابی محتوای اجتماعی يك اثر اصلاً سهل و ساده نیست، منتقد پیشرو باید سخت باریک‌بین و ورزیده باشد. در کار نقد تربیت ایدئولوژیک به تنهایی کافی نیست، بلکه استعداد ویژه نیز ضروری است و بدون آن هیچ انتقادی نمی‌تواند وجود داشته باشد. يك اثر هنری واقعاً بزرگ باید از جنبه‌های متعدد سنجیده شود و در این‌جا هیچ يك از ابزارهای سنجش علم فیزیک به کار نمی‌آید. چیزی که ضرورت دارد حساسیت اجتماعی نام دارد، و بدون آن از خطا کردن گریزی نیست.

منتقد پیشرو نباید فقط آثاری را که به مسایل روز می‌پردازند، بستاند. بدون این که اهمیت مسایل روز را انکار کنیم، باید بدانیم که مسایل واموری هستند که در نظر نخست کلی و بسیار بعید بنظر می‌رسند، اما در واقع پس از بررسی دقیق، معلوم می‌شود که درزندگی اجتماعی تأثیر مهمی دارند.

در اینجا به پدیده‌ای برمی‌خوریم که در علوم طبیعی نیز وجود دارد: این توقع که علم خود را به تمامی وقف امور عملی کند، خطای محض

است. اکنون همه می‌دانند که حل مجردترین مسایل علمی نیز ممکنست ثمرات فراوان بیار آورد.

با این وجود هنگامی که نویسنده یا شاعر وابسته به طبقه‌ی کارگر به مسایل کلی رومی کند و به ارزیابی مجدد مبانی فرهنگ، از دید طبقه‌ی خود، می‌پردازد، کار منتقد سخت دشوار می‌شود. زیرا اولاً در این موارد هنوز هیچگونه معیار درستی در دست نیست. ثانیاً هر انگاره (Hypothesis)، حتی جسورانه‌ترین انگاره، می‌تواند با ارزش باشد - زیرا در این جا با حل نهایی مسایل سروکاری نیست، بلکه طرح مسایل و تحلیل آنها منطور نظر است. اما آنچه که گفتیم تا اندازه‌ای شامل آن دسته از آثار ادبی، که صرفاً به مسایل روز می‌پردازند، نیز می‌شود. هنرمندی که در اثر خود هدفهای برنامه‌های اقتصادی اجرا شده‌ی کشور را، تصویر می‌کند، هنرمند بسا ارزشی نیست - هنرمندی ارجمند است که به قلمروهای دست نیافته می‌اندیشد و به حوزه‌ای می‌پردازد که منطق و ارقام را در آن راهی نیست. داوری در حقانیت کار یک هنرمند، و تشخیص این که آیا او واقعیت را با آرمانهای اساسی جامعه‌ی نو بخوبی در آمیخته، کار آسانی نیست. شاید هنگامی بتوان داوری درست کرد که بین منتقدان و خوانندگان برخورد عقاید بوجود آید. با این وجود، کار منتقد بهیچوجه کم‌اهمیت و نالازم نیست.

یک عامل بسیار مهم در ارزیابی محتوای اجتماعی اثر ادبی، ارزیابی مجدد اثری است که در تحلیل نخستین مجموعه‌ای از پدیده‌های غریب و گاهی خصمانه به نظر می‌آمده است. آگاهی از نظرات دشمن بسیار مهم است، و ما باید از گزارش عینی کسانی که زمینه‌ی اندیشگی‌شان

باما متفاوت است، استفاده کنیم. منتقد پیشرویی که می‌گوید فلان اثر ادبی مثلاً پدیده‌ای صرفاً خرده بورژوازی است، نباید نویسنده یا اثر را کلاً طرد کند. از این اثر و نویسنده‌ی آن سود بسیار می‌توان جست. به این لحاظ، ارزیابی مجدد اثر، نه از زاویه‌ی منشاء و گرایشهای آن، بلکه از لحاظ کاربرد آن در کوششهای سازنده، وظیفه‌ی مستقیم منتقد پیشرو است. این نکته محتاج توضیح بیشتر است. عناصر بیگانه و متخاصم با آرمانهای ما، در قلمرو ادبیات، حتی اگر به مفهوم بالاسودمند باشند، در عین حال زیان‌آور و زهر آگین و تجلی تبلیغات «خمودگی» هستند. به همین دلیل نه تنها به شیوه‌ی نوین نقد ادبی بلکه به سانسور متریقی ادبی نیز نیاز داریم.

۹

وقتی منتقد پیشرو از ارزیابی محتوا به ارزیابی قالب می‌پردازد، کارش پیچیده‌تر می‌گردد. این ارزیابی اهمیت فراوان دارد و پلخانوف بر اهمیت آن تأکید می‌ورزید. اما ببینیم معیار کلی ارزیابی قالب چیست؟ قالب باید حتی المقدور با محتوا منطبق باشد، و مایه‌ی رسایی بیان آن شود، و بر خوانندگانی که منظور اثر هستند، بیشترین تأثیر را بگذارد. در اینجا باید از مهمترین معیار ارزیابی قالب، که پلخانوف نیز مدافع آن بود، یاد کرد: ادبیات هنر تصویرهاست و وجود اندیشه‌های «برهنه» و تبلیغاتی، در اثر ادبی، زیان‌آور است. اما آثار برجسته‌ای از

سالتیکوف شچدرین (Saltykov Shchedrin) و اوپنسکی (Upensky) و فورمانوف (Furmanov) در دست است که از این معیارمستثنی هستند. و این بدان معناست که آن دسته از آثار ادبی که ادبیات به معنای خاص را با اندیشه‌های سیاسی ترکیب می‌کند، نیز می‌توانند در حد خود با ارزش باشند. اما بهر صورت در باره‌ی این گونه آثار باید جانب احتیاط را رعایت کرد. البته آثار ادبی - سیاسی‌ای که قالب زیبا دارند، نوع عالی تبلیغات و ادبیات در مفهوم وسیع کلمه هستند. اما برعکس اثر ادبی آکنده از مفاهیم سیاسی صرف، صرف نظر از میزان اهمیت موضوع آن، در خواننده اثر نمی‌گذارد. باین معنی اگر نویسنده‌ای به جای آن که اثر خود را با جریانی از تصاویر درخشانده و پیوسته غنا ببخشد، تصاویر هنری خود را به صورت توده‌ی ناهمگن گرد آورده باشد، منتقد حق دارد درباره ناکفایی محتوای هنری (اثر او) سخن بگوید.

معیار دوم که ریشه در معیار کلی فوق دارد مربوط است به اصالت قالب. این اصالت در چیست؟ پاسخ این است که قالب هراتر هنری باید چنان با اندیشه‌ها و محتوای آن در آمیخته باشد که از آن تفکیک نشود. یقیناً هراتر هنری اصیل باید از حیت محتوا تازه باشد. اگر محتوا تازه نباشد، اثر، کم ارزش است. هنرمند باید چیزی را بیان کند که پیش از او بیان نشده است. کپی کردن ممکن است نتیجه‌ای زیبا داشته باشد، اما هنر نیست، صنعت است (و بعضی نقاشان از فهم این معنی عاجزند) از این رو هر محتوای نو به قالبی نو نیاز دارد.

نقطه‌ی مقابل اصالت قالب چیست؟ اولاً قالب کلیشه‌ای که مانع یگانگی واقعی اندیشه‌ی نو با تمامی اثر می‌شود. نویسنده ممکن است

مفتون قالبهای کهنه باشد و محتوای تازه‌ی خود را در قالبهای کهن عرضه کند. در این حالت، به زبان ساده میان محتوا و قالب تناسبی وجود ندارد. این عدم تناسب در هر اثر به سادگی مشخص می‌شود. ثانیاً: قالب ممکن است ضعیف باشد به این معنی که نویسنده، مفهوم نو و جالبی دارد، اما وسایل لازم برای بیان آن را در اختیار ندارد. مثلاً لغت به قدر کافی نمی‌داند، اصول ساختمان جمله، قصه، فصل‌بندی، نمایشنامه‌نویسی یا رمان‌نویسی و... را نمی‌داند. مظاهر این ضعف در کارشاعری عبارتست از ناآشنایی به وزن، قافیه و سایر اسباب شعری. منتقد پیشرو باید بر تمام این نقاط ضعف انگشت بگذارد. منتقد پیشروی اصیل، منتقدی که جامع صفات منتقد است، باید معلم باشد، به‌ویژه معلم نویسنده یا مبتدی جوان. و سرانجام سومین عاملی که مانع اصالت قالب می‌شود، «سازمان» قالب است. این عامل باعث می‌شود که به کمک نوآوری‌ها و آرایه‌های قالبی بر محتوای تهی سرپوش گذاشته شود. نویسندگانی که تحت تاثیر قالب‌گرایان (فورمالیست‌ها)، این نمایندگان تیپیک انحطاط بورژوازی، هستند، نیز کوشیده‌اند محتوای شریف و پرارج خود را به زیورهای مختلف بیارایند. اما فقط اثر خود را خراب کردند.

معیار سوم ارزیابی قالب معیار عمومیت اثر است. اما در استفاده از این معیار باید احتیاط رواداشت. تولستوی سخت هوادار عمومیت‌اثر بود. ما هم به آفرینش ادبیاتی که روی خطابش با توده‌های مردم باشد و از این آفرینندگان بزرگ زندگی سخن بگویند، سخت دلبسته‌ایم. و از این‌رو شدیداً خواستار عمومیت اثر ادبی هستیم. منتقد پیشرو باید همه‌ی قالبهای محتاطانه و منزویانه، همه‌ی قالبهایی را که برای محفل کوچکی از

زیبایی‌شناسان متخصص ابداع می‌شوند، هرگونه قرارداد و «آراستگی» هنری را طرد و نفی کند. منتقد پیشرو نه تنها می‌تواند بلکه باید، شایستگی‌های درونی این گونه آثار را خواه مربوط به گذشته باشد، خواه مربوط به حال، نشان دهد و درعین حال چارچوب ذهنی هنرمندی را که برای گریز از واقعیت به این روشها متوسل شده است، محکوم کند.

اما همان‌طور که گفته شد معیار عمومیت را باید با احتیاط بسیار بررسی کرد. در کشور ما مطبوعات و ادبیات تبلیغاتی گوناگونی دیده می‌شود؛ از مجله‌ها و مقاله‌های بسیار پیچیده که محتاج هوشمندی فراوان خواننده هستند گرفته، تا مطالب بسیار مردمی و ابتدایی. ولی ما نباید متوقع باشیم که ادبیات نیز تا سطح دهقانان نافرهیخته یا حتی تا سطح کارگران تنزل کند. این اشتباه بسیار خطرناک است.

نویسنده‌ای که می‌تواند اندیشه‌های بغرنج و باارزش اجتماعی را باچنان سادگی و قدرت بیان کند که به دل میلیون‌ها تن راه یابد، بسیار شکوهمند است و نویسنده‌ای که می‌تواند بایک محتوای نسبتاً ساده و ابتدایی دردل میلیون‌ها انسان جای گیرد نیز بسیار شکوهمند است و منتقد پیشرو باید چنین نویسندگانی را ارج نهد. دراین مورد به توجه خاص و کمک خردمندانه‌ی منتقد نیاز می‌آید. البته نباید ارزش اثری را که به حد کفایت مفهوم تمام افراد باسواد نیست و خطابش با لایه‌های بالای طبقه‌ی کارگر و خواننده‌ی تا حدی فرهیخته است، انکار کرد، برای این‌گونه افراد، که سهم مهمی دربنای جامعه‌ی نو دارند، مسایل حادی مطرح است و البته نباید این مسایل را بصرف آن‌که هنوز مبتلا به توده‌های وسیع مردم نشده و صورت کلی نیافته، بدون جواب هنری رها کرد.

باید یادآور شویم که ما در این راه، یعنی نویسندگی برای گروهی محدود و فرهیخته، خیلی جلو رفته‌ایم و نویسندگان ما توجه خود را به این راه آسان متمرکز کرده‌اند و این جریان در زمانی رخ می‌دهد که ادبیات، البته ادبیات متعهد و پیروزمند، باید متوجه کارگران و دهقانان باشد.

۱۰

همان طور که پیشتر گفتیم، منتقدپیشرو تاحد زیادی معلم نیز هست. اگر کارمنتقد منجر به نوعی پیشرفت نشود، چه فایده دارد؟ اما منظور از پیشرفت چیست؟ منتقد باید در برخورد با نویسنده نقش معلم را ایفا کند. شاید بعضی‌ها فریاد اعتراض آمیز بر آورند و مثلاً بگویند: هیچکس حق ندارد منتقد را برتر از نویسنده بداند. اما اگر موضوع را بیشتر تشریح کنیم، این گونه اعتراضات از میان خواهد رفت. اولاً وقتی می‌گوییم منتقد باید معلم نویسنده باشد، مقصود این است که منتقد بایستی خود پیرو استوار اندیشه‌ی علمی و انسانی با ذوق و دانشمند باشد. ممکن است بگویند در کشور ما از این گونه ناقدان اثری نیست، یا تعدادشان کم است. قسمت اول سخن مخالفان ما خطاست و قسمت دوم آن کمی به حقیقت نزدیک است. اما از سخن آنان فقط يك نتیجه باید گرفت که: آموختن، و آموختن هر چه بیشتر، ضروریست. در کشور ما استعداد و نیکخواهی کم نیست، فقط باید سخت‌تر و جدی‌تر به آموختن پرداخت. ثانیاً بدیهی است که منتقد بی آن که خود را برتر از نویسنده بداند، به او یاد می‌دهد و در

عین حال از او خیلی چیزها می‌آموزد. بهترین منتقد کسی است که با ستایش و علاقه به نویسنده و اثرش می‌نگرد، و به هر صورت گرایشی به نویسنده دارد. منتقد پیشرومی تواند و می‌باید از دو طریق معلم و راهنمای نویسنده باشد: اولاً "او باید لغزشهای نویسندگان جوان و بطور کلی نویسندگانی را که احتمالاً مرتکب خطاهای قالبی می‌شوند به آنها یادآوری کند. خیلی‌ها معتقدند که به امثال بلینسکی (Belinsky) احتیاجی نداریم، زیرا نویسندگان ما به رهبر نیاز ندارند. این سخن شاید در دوره‌ی پیش از انقلاب درست بود، اما پس از انقلاب - در این هنگام که در دامن توده‌ها صدها و هزارها نویسنده‌ی جدید پرورش می‌یابد - فقط خنده‌آور است. نقدی استوار و راهبر، بلینسکی‌هایی با استعدادهای مختلف و نویسندگانی آگاه و دل‌بسته به کار ادبی - اینها همه از ضروریات است. ثانیاً منتقد پیشرو باید به مفهوم اجتماعی در مقابل نویسنده نقش معلم را داشته باشد. نویسنده‌ی غیرپروولتر که از نظر برداشت اجتماعی خام است، به سبب نادرستی عقایدش نسبت به زندگی اجتماعی و جهل به اصول اساسی دوران خود، مرتکب خطاهای بسیار می‌شود. اما این اشتباهکاری مخصوص اونیست و نویسنده‌ی طبقه‌ی کارگر هم ممکن است دچار اشتباه گردد. این ناسزاگویی در حق نویسندگان نیست، بلکه تاحدی ستایشی نیز هست. هنرمندان انسان‌هایی حساس هستند و برای پذیرش اثرات واقعیت اجتماعی آمادگی دارند. نویسندگان در اکثر موارد، به تفکر علمی و مجرد علاقه‌ای ندارند و در این زمینه از استعداد خاصی نیز برخوردار نیستند. و البته بهمین دلیل است که گاهی ناشکیبانه هرگونه کمک از جانب منتقد پیشرو و سیاسی را رد می‌کنند.

اما اگر به شکل ارائه‌ی کمک، که غالباً خرده گیرانه و تحقیرآمیز است، توجه کنیم، می‌توانیم علت نپذیرفتن این گونه کمک‌ها را دریابیم. با اینهمه فقط همکاری بین نویسندگان باقریحه و منتقدان پرمایه است که راه پیدایش ادبیات غنی و بزرگ را هموار می‌کند.

۱۱

منتقد پیشرو باید در ضمن تعلیم نویسنده، خواننده را نیز تعلیم دهد. آری خواندن را باید به خوانندگان آموخت. منتقد، یعنی کسی که تفسیر می‌کند، کسی که زهر آگینی شهد را آشکار می‌کند و صدف سخت را می‌شکافد، تامل و وارید درونش را عیان سازد، کسی که تمام جنبه‌های اثر را بررسی می‌کند و بر اساس مواد و مصالح هنری به تعمیم‌ها می‌رسد. این است راهبری که اکنون، در این هنگام که اینهمه خواننده‌ی باارزش، اما هنوز بی‌تجربه، بوجود آمده به وجودش نیاز داریم.

این است رابطه‌ی منتقد با ادبیات گذشته و ادبیات عصر ما و جهان. بنابراین بار دیگر بر چشمداشت‌های استثنایی زمان خود از منتقد پیشرو تأکید می‌کنیم. ما نمی‌خواهیم با این تزاها به کسی بتازیم. منتقد پیشرو می‌تواند صادقانه کار خود را آغاز کند و در آغاز چه بسا که مرتکب خطا شود. اما بهر حال باید به یاد داشته باشد که باید از نردبانی بلند و پرشیب بالا برود تا به پله‌های نخستین آن برسد و آنگاه نیز خود را نوآموزی بیش نداند. جهش‌های عظیم فرهنگ عمومی و ادبیات مستعد کشور

ما بسیار چشمگیر است . باید به این حقیقت اعتقاد داشت که وضع کنونی نقد پیشرو، که چندان رضایت بخش نیست، بزودی بهبود خواهد یافت .

۱۲

در جنب این مسایل می‌خواهم به دو نکته‌ی دیگر پردازم. نکته‌ی اول : غالباً به منتقدان پیشرو اتهام می‌زنند که افترا می‌زنند. در واقع در این موقعیت خطرناکست که بگوییم در آثار فلان نویسنده ، آگاهانه یا ناآگاهانه ، افکار ارتجاعی راه یافته است . اما در مورد نویسنده‌ای که عنصر بیگانه و خرده‌بورژوا بشمار می‌آید و یا رفیق نیمه‌راهی که به سمت راست منحرف شده است، اصلاً لزوم تمام اینکارها مورد تردید است. مردم می‌پرسند که آیا واقعاً این وظیفه‌ی منتقد است که «بگوید فلان نویسنده از نظر سیاسی مشکوک است، لغزشهای سیاسی دارد و یا از جهت سیاسی ناسالم است» ؟ ما باید صریحاً به این اعتراضات پاسخ دهیم: منتقدی که از چنین شیوه‌ای برای تسویه‌ی حسابهای خصوصی خود یا افترازدن استفاده می‌کند ، تبهکار است و دیر یا زود شناخته می‌شود . منتقدی که بدون اندیشیدن و ارزشیابی مطلب ، از این گونه تهمت‌ها می‌زند، فردی است بی‌پروا و بی‌دقت. اما کسی را که از اعلام صریح نتایج تحلیل اجتماعی يك اثر می‌ترسد و ماهیت نقد پیشرو را واژگونه جلوه می‌دهد، باید بی‌دقت، وازلحاظ سیاسی، خمودنامید.

منظور ما این نیست که منتقد فریاد بردارد «هشیار باشید!» هشدار دادن به دستگاه‌های دولتی وظیفه‌ی منتقد نیست. کار او ارزیابی عینی اثر بخاطر بنای زندگی است. نتیجه‌گرفتن از کار منتقد به عهده‌ی خود نویسنده است و او خود باید رویه‌ی خود را اصلاح کند. مادر قلمرو نبرد اندیشه‌ها هستیم، هیچ انسان صدیق و آگاهی نمی‌تواند اهمیت این نبرد را در مسئله‌ی ادبیات معاصر و ارزیابی آن انکار کند.

۱۳

وبالآخره مسئله‌ی دوم این است که، آیا مجادله‌ی قلمی (polemics) مجاز است؟ علی‌الاصول، مجادله‌ی قلمی به این جهت که خواننده را علاقمند می‌کند، سودمند است. مقاله‌ی جدلی بخصوص وقتی که هر دو طرف بر خطا باشند، روی مردم بیشتر اثر می‌کند، و بهتر فهمیده می‌شود. باید افزود که روح مبارز و تحول‌گرای منتقد پیشرو او را وادار می‌کند که عقاید خود را به نحوی خشن مطرح کند، ولی در عین حال باید گفت که استتار ضعف استدلال، بکمک قدرت جدل، از گناهان بزرگ منتقد است.

بطور کلی وقتی پای استدلال در میان نباشد و مطالب و مقایسه‌های غیر جمعی و سخنهای تمسخرآمیز جای استدلال را گرفته باشد، ممکن است خواننده خوشش بیاید، اما بهیچ وجه نتیجه‌ای عایدش نمی‌شود. روشهای «انتقاد» باید در مورد خود انتقاد نیز قابل اجرا باشد، زیرا نقد

پیشرو کاربست علمی و در عین حال هنری. خشم بهترین راهبر منتقد نیست و غالباً نشان می‌دهد که منتقد در اشتباه است.

می‌پذیریم که گهگاه کنایه‌های نیشدار و طنز آلود از قلم ناقد درز می‌کند، اما همواره دیدگان بصیر منتقدی دیگر یا خواننده‌ی آگاه می‌تواند میان خشم طبیعی و کینه‌توزی فرق بگذارد. در راه بنای جامعه‌ی نو باید حتی المقدور از کینه‌توزی اجتناب کرد و آنرا با انزجار طبقاتی در نیامیخت. انزجار طبقاتی بانیت همراه است، اما چون نه بر فراز زمین، بالاتراز اغراض شخصی قرار می‌گیرد.

منتقد پیشرو باید بدور از خودپرستی — که به‌خصوص اگر از او سر بزنند، بسیار ناشایست است — حسن نیت داشته باشد، مهربان و مددکار باشد.

لذت عظیم او باید در این باشد که نکات مثبت و سازنده‌ی اثر را بیابد و تمام عظمت آنرا به‌خواننده بنمایاند. کمک به‌نویسنده و خواننده نیز باید هدف منتقد باشد — او باید راه را نشان بدهد و بر حذر دارد. و فقط گهگاه لازم می‌آید از خدنگ نافذ تمسخر و تحقیر یا نقد خردکننده، استفاده کند. هر يك از اینها به آسانی می‌توانند هر پدیده‌ی بی‌مقدار و به نفس افتاده را، از پادرا اندازد.

ماکسیم گورکی

چهل سال کار ادبی يك نویسنده‌ی بزرگ، منطقه‌ی پهناوری از نقشه‌ی پیوسته گسترنده‌ی فرهنگ جهان را می‌پوشاند. فقط از دور می‌توان این رشته کوه را، به‌طور کلی، ارزیابی کرد.

تنها آینده می‌تواند نتایج وارج واقعی کار ماکسیم گورکی را از نظر عصر ما و به‌طور کلی فرهنگ روس و جهان، و مقام نسبی او را در نقشه‌ی بزرگ دستاوردهای انسانی نشان دهد. و چون رشته کوهی که گورکی نام دارد، هنوز به پایان نرسیده^۱ این سخن درست‌تر می‌نماید، و ما بر این امیدیم که سالهای سال شاهد رویش شگفت‌انگیز و هیولاش او باشیم.

با این همه چهل سال زمان درازی است. انسانی که چهل سال کار کرده، وقتی از او جگاهی که زندگی بسدان رهنمونش شده، به گذشته می‌نگرد، رودخانه‌ای دراز و پیچاپیچ می‌بیند که سرچشمه‌اش، چون تاریخ باستان، دور می‌نماید. و شناسائی راهی که او پیموده، هم برای

۱- مقاله در ۱۹۳۲، هنگامی که گورکی زنده بود، نوشته شده.

خودش وهم برای دیگران، بااهمیت می‌شود.

مثلاً گوته، تقریباً پس از چهل سال، درخود نیازی مقاومت ناپذیر برای شناخت معنای زندگی و آثار خویش، و ارائه‌ی ایسن شناخت به دیگران، حس کرد.

من نمی‌دانم آیا گورکی هم گرایشی به آغاز این کار، و فشرده کردن تجربه‌ها و دستاوردهای خویش دارد یا نه... او به نگارش زندگی خود بی‌علاقه نیست و همین علاقه باعث پیدایش چند کتاب شده که برآستی مایه‌ی فخر ادبیات روس است.

گورکی از گرایش به مرور گذشته نیز بی‌بهره نیست. مگر «کلیم سامگین» مرور بسیار اصیل گذشته و فشرده‌ی خاطرات چندین دهه زندگی او نیست؟ اما نمی‌توانیم به انتظار نشست تا گورکی خود به نوشتن Dichtung und wahrheit (شعر و حقیقت) خویش بپردازد.

ناقوس چهلمین سالگرد تولد ادبی او نواخته می‌شود و مامنتقدان ادبی مکتب پیشرو را به یاد می‌آورد که هنوز اثری بزرگ نداریم که دست کم يك رشته تصویر روشن و دقیق از زوایای اصلی رشته کوه چهل ساله‌ی گورکی ارائه دهد. چنین اثری هرچه زودتر باید نگاشته شود. نمی‌دانم آیا يك نفر و یا گروهی باید بدان دست زنند. به هر حال بعضی کارهای مقدماتی انجام گرفته.

من بر آن نیستم که در مقاله‌ای چنین کوتاه، طرحی یا نقشینه‌ای از آن کتاب که نخستین اثر تحلیلی علمی در باره‌ی گورکی خواهد بود، فراهم آورم.

من فقط می‌خواهم به افق دور، آن جا که رشته کوه سهمگین

گورکی، فراتر از دریا، از میان بوته‌زارها و جنگلها سربرمی‌آورد، اشاره‌کنم. می‌خواهم با کوتاه‌ترین خطوط به رسم تصویر شالوده‌ی حیاتی آن‌کوه، و لایه‌های زاینده‌ی آن پردازم. من برای خواننده فقط طرحی می‌زنم، باشد که او را در شناخت سیمای رشته‌کوهی که شانه بر ابرها می‌سایند، یاری کند.

۲

شاید بسیاری از پدیده‌های برجسته‌ی ادبی و نویسندگان بزرگ در نتیجه‌ی دیگرگونیهای عظیم اجتماعی، ورخدادهای بزرگ اجتماعی پدید می‌آیند. شاهکارهای ادبی نشانگذار این دیگرگونی‌ها هستند. اولیانوف، در نوشته‌های جالب خویش راجع به تولستوی، که هیچ منتقد ادبی پیشرو نباید در خواندن آنها تعلل ورزد، به تعریف علت اساسی، اجتماعی و گریزناپذیر پیدایش تولستوی، وجود بالذاته (perse) ی تولستوی، حدود استعداد، پیروزی او در روسیه و سراسر جهان، جاودانگی دستاوردهای هنری و فقراندیشه‌های فلسفی و اجتماعی او می‌پردازد: این علت عبارتست از رخدادی سهمگین که روسیه‌ی آن زمان را لرزاند. روسیه‌ی کهن، روسیه‌ی دهقانان و زمینداران، داشت زیر فشار پیشروی بی‌وقفه‌ی سرمایه‌از میان می‌رفت. قهرمان، و متأسفانه قهرمان‌کنش‌پذیر این رخداد خونبار و نمایش اشک‌انگیز، دهقان روس بود.

آن‌گاه طوفانی بزرگ از اشك، اندوه، ناله، تهیدستی، فریادهای یأس و خشم، سردرگمی و سودازدگی، طوفانی دلخراش پدید آمد. جستجوی راه‌گزیز مطرح شد. پرسشی انفجار آمیز، چون کابوسی وحشتناك، در سراسر این سرزمین (روسیه - م) بر لب‌ها آمد: حقیقت را در کجا می‌توان یافت؟

این بحران که دهقانان را شکنجه می‌داد، بر زمینداران نیز ضربتی سخت فرود آورد و آنان را ویران کرد. تمام شیوه‌های کهن، گویی در اثر زمین لرزه، متزلزل شدند. و مردی قدم پیش گذارد که پیشینه، تربیت، فرهنگ، حساسیت و استعداد نویسندگی اش به وی مجال داد تا اندوه و سرگردانی دهقانان را به کارهای هنری بدل کند. این مرد زمیندار بود و بنابراین در آثارش صحنه‌های زندگی اشرافی، به فراوان، به چشم می‌خورد. اما روحیه‌ی دهقانی، رنج دهقانان، بر هر اندیشه‌ی کنت (تولستوی - م) چیره بود. اما این چیرگی باعث آن نشد که اولیانوف باینش دقیق خود، در يك ارزیابی سطحی، وی را نویسنده‌ی اشرافیت بشمارد. نه، طبع آتشین و انقلابی تولستوی، روحیه‌ای که می‌توانست رنگها و پیکر اشرافیت را زیر پا بگذارد، از آن اشرافیت نبود. نه، روحیه‌ی اساساً زیانبار و خطرناك تسلیم، بردباری و عدم خشونت که قرنهای دراز در وجود دهقانان ریشه دوانده بود و یاری‌گر دُخیمان بود، با اشرافیت پیوندی نداشت.

ماکسیم گورکی نیز، به همین گونه، در زمانی دیگر از تاریخ کشورما، نمایشگر گامی بزرگ به پیش است.

بورژوازی به قدرت رسید و با آن که هنوز باشریان اشرافیت، در قدرت شریک بود، خود را طبقه‌ی مسلط اعلام کرد. اما این اشراف از نوع دیگری بودند، از همانها که تولستوی نخستین نمونه‌هایشان را با نفرتی عمیق در آنا کارنینا وصف کرده است.

به طور کلی دیگر کیف پول بر کشور حاکم بود. اما نقش فرهنگی و اقتصادی ناچیزی داشت. درنده و آزمند بود. مسلماً چیزی ساخت، ولی خیلی چیزها را ویران کرد.

تجربه‌ی سایر کشورها و غریزه، به بورژوازی نشان داد که جامعه‌ی مدرن پارلمانی اروپا که براننده‌ی بورژوازی بزرگ خارجی است، زبینه‌ی قامت او نیست و با آن که سرمایه‌داری فربه‌ی روسی گهگاه زمزمه‌ی نامفهومی درباره‌ی قانون اساسی می‌کرد، بیش از همه برژاندارم و کشیش تکیه داشت.

با این همه، سرمایه‌داری روسیه که با پختگی و ناپختگی بر کشور ستم می‌راند، سخت بیمار بود. اندوهگین بود، بیم از آینده شکنجه‌اش می‌کرد. پراز ترس و دوگانگی بود. در صفوفش سهل انگاران، ستمگران و بدبینان جای داشتند. اما همگی داغ محکومیت برپیشانی داشتند. این غول زرین زره، ولی بزدل، برای عمری دراز و شادمانه به دنیا نیامده بود.

افزایش رشد سرمایه همراه بود با استمرار بی رحمانه بر روستاها. اما زاری و مویه‌ی دهقانان نبود که چنگ هنرگور کی جوان را به نوا درمی آورد.

پایگاه اجتماعی گورکی وی را با جامعه‌ی راکد، مرداب گونه و

شکنجه‌دیده‌ی خرده‌بورژوازی شهری، که اسیر چنگ شیوه‌های سرسخت و تغییرناپذیر و سرشار از شخصیت‌های عجیب بود، آشنا تر کرد. این شخصیت‌ها نخستین مضامین کارگور کی بودند. او عجیب‌ترین پدیده‌های شهری، گدایان و خانه‌بدوشان را مضمون کار خود قرار می‌داد و بعدها با گذشت زمان، به پرولتاریا رو آورد.

اگر به موسیقی گور کی، از همان آغازش هشیارانه گوش بسپاریم، می‌توانیم به نظریه‌های کوتاه‌بینانه و، به زعم من، حقیر، در این باره که گور کی نویسنده‌ی طبقات متوسط پائین بود، بخندیم و آنها را رد کنیم. به پیروی از اندیشه‌های بلند اولیانوف می‌توانیم بگوئیم که دلبستگی تسلیم‌ناپذیر، سرسختانه و زیبای گور کی به زندگی که در نخستین سطور آثارش دیده می‌شود، از آن نویسنده‌ی طبقات متوسط پائین نیست. تنفر بی‌رحمانه‌ی او نسبت به پلشتی حاکم بر طبقه‌ی متوسط نیز چنین نشانه‌ای ندارد، ایمان محکم او به انسان، به فرهنگ عظیم بشر و پیروزی آینده‌ی انسان نیز چنین رنگی ندارد، دعوت جسورانه‌ی او به شجاعت و «مرغ طوفان» او که مبشر انقلاب آینده بود، به طبقه‌ی متوسط ربطی ندارد. هیچ يك از اینها متعلق به طبقات متوسط پائین نیست، همه از آن طبقه‌ی پیشرو است.

دگرگونی اجتماعی‌ای که باعث پیدایش تولستوی شد، و می‌توان

آن را به نابودی روسیه‌ی کهن ، زیر فشار پیشرفت سریع صنایع سرمایه‌داری تعبیر کرد، دگرگونی يك جانبه و جبران‌ناپذیری بود. تولستوی از نظر ایدئولوژی از طبقه‌ی خود، که محکوم تاریخ بود، گریخت و به دهقانان رو آورد. اما برای دهقانان هم راه‌گزینی نبود. مدتها طول کشید تا مفری برای دهقانان تهیدست پدید آید و تنها طبقه‌ی پیشرو و پیروزمند جدید بود که می‌توانست این راه را به دهقانان نشان بدهد .

می‌توان به حق گفت که طبقه‌ی کارگر، به معنای دقیق خود، برای تولستوی وجود نداشت. دموکراتهای انقلابی، نمایندگان دهقانان مرفعی، ورهبر بزرگشان چرنیشفسکی در مه‌دور دست شخصیت‌هایی مبهم ، اما ناگوار می‌نمودند. او آنها را فرزندان شهرشیطان و دیوانگانی می‌دانست که می‌خواستند خشونت را با خشونت فروبشانند و گمگشتگی دوزخی تمدن‌واره‌ی (Pseudo-civilisation) پیشرونده را بیشتر کنند . و بیهوده می‌کوشیدند عوام را با و عده‌های خام درباره‌ی تاراج و توزیع (ثروت) و مفهوم نفسانی و نادرست «بهزیستی» وسوسه کنند .

دگرگونی‌ای که گورکی زاده‌اش بود، برعکس، سرشتی دوگانه داشت و راه‌گزینی فراهم می‌کرد .

گرچه بارسنگین «سرمایه» بردوش کشور افتاده بود، اما این جرم عظیم ، چنان که پیشتر گفتیم ، داشت درهم می‌ریخت و این نشانه‌ی سرنوشتی بدفراجم بود . حتی در ادبیات هم پیروزی سرمایه‌داری را بیشتر با گله و شکایت‌نشان می‌دادند تا باترانه‌های طنزمندانه. و در این حال چهره‌پردازان زندگی جامعه‌ی سرمایه‌داری از قبیل بوبوری کین

(Boborykin) که ظاهر آتوانا و آگاه بود، به توصیف زندگی سرمایه‌داری و تمام نقایص نهادی، شکستگی‌ها و تردیدهای درونی آن دست زدند. آیا عجیب نیست که در تمام ادبیات روسیه نمی‌توان نویسنده‌ای نام‌آور را پیدا کرد که بتوان او را رامشگر سرمایه‌داری نامید؟ به اعتقاد من کوششهای پره‌وه‌زه‌روف (Perevezorov) برای تفویض این مقام به گونچاروف بسیار عبث است.

از سوی دیگر سرمایه‌داری بارشده خویش پرولتاریا را رشد می‌داد که بعدها تاریخ می‌بایست شالوده‌ی جامعه را روی او بگذارد. راست است که ما کسیم‌گورکی، بزرگترین نویسنده‌ی روزگار، چیزی را که نمایان‌تر می‌دید، چهره‌ی دیگر سرمایه‌داری بود. چنان‌که بیشتر گفتیم، شیون ناموزون و فلاکت‌بار طبقات رنجبر متوسط‌پائین که ارابه‌ی سرمایه از روی استخوانهای آنان می‌گذشت و به پیش می‌تاخت، نخستین نغمه‌ی ناساز و خودبخودی تارهای چنگک خشم‌گورکی بود. آری، گورکی با پوتین و جامعه‌ی دهقانی و مسلول، با این همه شکوهمند، در حالی که اندوهزده بود و در عین حال آرزوی شادمانی داشت، به ادبیات رو آورد. به اتاقهای آفتابگیر مجلات، که در مقایسه با خانه‌ی او به کاخ می‌مانست، آمد تا حقیقت کامل و وحشتناک وضع «موش‌کورها» و زندگی کور، کثیف و وحشتناک آنان را گزارش کند، این مأموریت بزرگ‌گورکی بود. این ادعای بزرگ او بود. و همین بود که واقع‌گرایی‌گزنده، طعنه‌آمیز و بی‌رحمانه‌ی او را شکل بخشید. او لوکا (Luka - قهرمان «در اعماق») را، به عنوان انسانی که درد کشان و رنجبران را با تپاندن مخدر در دهانشان تسکین می‌دهد،

محکوم می‌کرد. گور کی نمی‌خواست تهیدستان را، که برادران خود و «چیژی (chizh) که دروغ می‌گوید» می‌دانست، بفرید. گور کی با صداقت مطلق خویش، آرامش دروغین و «فریب دلخوشکن» را که گهگاه به نظر می‌آمد در قلمش جریان دارد، طرد می‌نمود. این صداقت و دلیری بازتاب کاملاً ناآگاهانه‌ی موسیقی جدید و مارش نیروهای مترقی طبقه‌ی پیشرو بود.

اگر بهار انقلاب، در نتیجه‌ی افزایش شماره‌ی کارگران و رشد آگاهی آنها در پیش نمی‌بود، از کجا معلوم که گور کی قربانی سیاه‌ترین بدبینی‌ها نمی‌شد؟ می‌دانیم که گور کی از آرمان‌گرایی پریهاوی نارودنیکها ناراضی بود. مگر نام مستعار او، گور کی (تلخ - م) خود نشاندنده‌ی بدبینی او نیست؟

اما قطعاً یک‌زهربر او کارگر نبود. دوره‌ی گذران‌پای شمایل‌ها، و شنیدن افسانه‌های غریب مذهبی در کلبه‌های طبقه‌ی متوسط، که او بخشی از عمرش را میان آنها گذراند، نتوانست «پروردگار» را با تمامی شکل‌ها و صورت‌هایی که از او نشان می‌داد، برایش پذیرفتنی کند؛ او در برابر تمام این‌ها بیدرنگ مصونیت پیدا کرده بود.

آسانتر این است که گور کی را پیامبر یأس سیاه، که به بشریت بداقبال ناسزا می‌گوید، بدانیم تا قدیسی چون تولستوی، با هاله‌ی تقدس فراز سرش و دست‌هایی که برای طلب برکت به بالا گرفته شده است.

اما گور کی که با صدایی عمیق و گرفته، خواننده‌ی روسی را با زندگی وحشتناک تهیدستان آشنا می‌کرد، قصه‌هایش که گاهی از فرط قدرت تحمل ناپذیر بود، از نظر تلخی خواننده را نمی‌آزرد. چرا چنین بود؟

چون انبان‌گور کی پر بود از تصاویر طلائی، سرخ و لاجوردی و قصه‌های پریان که سرشار از رومانتی سیسم بدوی و در عین حال قهرمان‌گرایی است. حتی در قصه‌ی واقع‌گرایانه و پرشکوه «چلکاش» که برایش شهرت فراوان آورد، نیز رنگ‌های روشن شکوه حقیقی انسان، بر اعتراض‌رسای روحی شکوهمند و قهرمان، کله‌ی پرمو و سینه‌ی مفرغین و ژنده‌های چلکاش پرتو می‌اندازد.

گور کی به زودی آن زائده‌ها، افسانه‌های پریان، را فروافکند، ولی اعتراض قهرمانانه بیش از پیش بخشی از حقیقت زندگی می‌شد و از این رونوهای گور کی، هارمونی‌گور کی، و سمفونی‌گور کی پدید آمد. لو تولستوی نمی‌توانست دعوت‌گر اعتراض قهرمانانه و مبارزه‌ای باشد که لردها و اشراف زمان او، حتی دهقانان ده یاسنا یا پولیانا نیرو دهنده‌اش باشند. در هیچ کجای مغاک تیره‌ای که روسیه نام داشت، هیچ‌کس نمی‌توانست چنین نقشی داشته باشد. رمانهای روشنفکرانه‌ی دهه‌ی ۱۸۶۰ که مهمترین شان «چه باید کرد؟» (چرنیشفسکی) است، نوید رنگ‌پریده‌ی آینده به نظر می‌آیند و بیشتر هشدار دهنده هستند تا دعوت‌گر واقعی به عمل.

نویسنده‌ی نزدیک به ۳۰ جلد اثر که مجموعه‌ی آثار ماکسیم-گور کی نام دارد، کسی نیست جز دوست عزیز و خوب ما، آلکسی ماکسی-موویچ پشکوف. او حتی در قلب خویش هم نمی‌توانست مرکب آتشین برای نگارش این همه صفحات بیابد، او قلمش را در چشمه‌ی زندگی فرو می‌برد، چشمه‌ای که آغازش طوفان تحول آینده بود.

از این روست که ما در پس چهره‌ی بزرگ، زنده و دوست‌داشتنی

آلکسی پشکوف، سیمای ماندگار نویسنده‌ای هم‌رمز را می‌بینیم که دست مهربانش را بر شانه‌ی انسانی که خود از زبانش سخن می‌گوید، گذاشته است.

۴

بی‌شبهه تولستوی طبیعت را دوست داشت، و بس—پیار بیشتر از انسان عادی. مگر آگاهی کامل او بر روانشناسی جانوران نمایشگر این نیست؟ او با تمام وجود و حواس خویش طبیعت را دوست می‌داشت. همیشه پیاده‌روی می‌کرد و تا هشتادسالگی سوارکار بود، سالها دلبسته‌ی شکار بود و بیشتر عمرش را در روستا گذراند. او، تا حد زیادی، مرد طبیعت بود. تنها چنین مردی می‌توانست سنخی (type) چون یروشکا (yeroshka) بیافریند. آیامی توان پیرمرد کوچک اندام بزرگی را در ساحل دریا، تصویری که گورکی از چهره‌ی او پرداخته، فراموش کرد؟

بیزاری از شهر را هم باید به صفات تولستوی افزود. این بیزاری سرزنش‌آمیز در آغاز یکی از رمانهای مشهور تولستوی، آن جا که می‌گوید چگونه مردم راه تنفس زمین زنده‌ی زیر سنگفرشها را بریدند و چگونه زمین سرسخت، جوانه‌های سبز خود را به بالا فرستاد، به خوبی دیده می‌شود.

باین همه تولستوی نویسنده، تولستوی ایدئولوگ، طبیعت را دوست ندارد. او نه تنها نسبت به طبیعت، به شیوه‌ی خود، بی‌اعتناست،

بلکه از آن می‌ترسد و نسبت به آن نفرت می‌ورزد.

او حاضر است، در بدترین حالات، «طبیعت مادر» را بپذیرد، زیرا می‌شود شیارش کرد و به مددش خوشه‌های رسیده را برای قوت لایموت انسان فراهم کرد. اما از طبیعت فقط همین برمی‌آید، نه بیش. مگر طبیعت چیست؟ این روشنایی روز و افسون شب برای چیست؟ این گله‌ها که به هر رنگی می‌درخشند و رایحه‌ی دل‌انگیزشان به چه کار می‌آید؟ این بازی عناصر طبیعت که انسان را چون جانوران که می‌زیند، مبارزه می‌کنند، شادی می‌جویند، وزاد و ولد می‌کنند، به مبارزه، شادی‌طلبی، وزاد و ولد (اما بخردانه‌تر، یعنی نیرومندتر و آگاهانه‌تر) می‌خواند برای چیست؟ پس طبیعت چیست؟ وسوسه است! سراب است! دشوار است باور کردن براین که خدا آن را آفریده! خداوند به دلایل ناشناخته در ارواح مابذر هزاران جرعه ازدنیایی تابناک و شرربار کاشته، و برای این ارواح وظیفه‌ای قرار داده: که وسوسه نشوند، زندگی پاکی داشته باشند، و بری از بلشتی تماس با طبیعت به سوی او، سرچشمه‌ی آتش معنوی باز گردند.

این نگرش نسبت به طبیعت بیشتر آسیائی است تا دهقانی و از آسیابر دهقانان تحمیل شده، و تولستوی بررغم لذت‌طلبی شدید و نبوغ حساس خود، سعی در پذیرش این نگرش داشت و دیگران راهم به پذیرش آن می‌خواند.

از این روست که تولستوی را در وصف طبیعت اینهنه کم حرف می‌بینیم. اگر در کارهای او به چند تصویر طبیعت برمی‌خوریم، به نظر می‌آید که از سر تصادف و تا حدی اکراه نوشته شده، موارد استثنائی هم

این عقیده را تأیید می‌کند.

اینك توصیفات گور کی را از طبیعت به یاد آورید. گرچه طبیعت تازیانه می‌زند و خشم می‌ورزد و انسان را رنج می‌دهد، اما این تأثیر و تصویری نیست که انسان باخود نگه میدارد. آنچه می‌ماند عظمتی است طبیعی و گسترده‌ای بزرگ و قیاس‌ناپذیر از نماهایی که در ادبیات روسیه مانند ندارد. گور کی براستی رسام بزرگ مناظر طبیعت، و مهم‌تر از آن، دوستار پرشور مناظر طبیعت است. برای او دشوار است که از شخصی سخن بگوید، فصلی از زمانی را شروع کند، بی آن‌که ابتدا نظری به آسمان بیفکند و از خورشید و ماه و ستارگان و تخته رنگ‌گونه‌گون آسمان و جادوی دگرگون‌شونده‌ی ابرها سخن بگوید. در کارهای گور کی از دریاها، کوهها، جنگلها و استپها، باغچه‌ها و زوایای پنهان طبیعت سخن بسیار رفته است. چه کلماتی می‌سازد تا طبیعت را وصف کند! او چون هنرمندی عینی روی طبیعت کار می‌کند. گاه چون مونه (Monet) با نگاهی بسیار کاونده، و گاه برعکس، چون يك Synthetisist، طرحی کلی می‌آفریند و با عبارتی آبدیده می‌تواند نمائی گسترده را وصف کند! اما او فقط نقاش نیست. برداشت او از طبیعت شاعرانه است. چرا باور نکنیم که غروب می‌تواند غمگین باشد، جنگل می‌تواند با افسردگی زمزمه کند، دریا می‌تواند بخندد! بله، اینها همه می‌توانند چنین کنند؛ اما وقتی انسان به چوب خشکی بدل شده باشد (که هرگز نمی‌شود)، از درك این که نیروهای طبیعت، روایتی شکوهمندانه، ظریف و چند برابر شده از عواطف خودش هستند، عاجز می‌ماند.

گور کی در آفرینش‌ار کستر اسیونهای شکوهمند و زیبای طبیعت،

برای نمایشهای انسانی خود، با مهارت فراوان، کوچکترین شباهتها و اختلافهای میان عواطف انسانی و طبیعت را که گهگاه بسختی قابل تشخیص هستند، بکار می‌گیرد.

آنها که در درستی این گفته شك دارند و گمان می‌برند من در ستایش گورکی، هنرمند و شاعر طبیعت، راه اغراق می‌روم، کافیست یکی از چند جلد کتاب «کلیم سامگین» را بردارند و صفحاتی را که در آن از يك زمینه‌ی طبیعی برای تشریح درام انسانی استفاده شده، بخوانند. اما چرا گورکی این همه به طبیعت می‌پردازد؟ آیا این ثابت می‌کند که او نویسنده‌ی طبقه‌ی رنجبر است؟ يك کارگر چه مقدار از طبیعت را می‌بیند؟ آیا دیوارهای آجری کارخانه، جلوی طبیعت را نمی‌گیرند؟ آیا طبیعت از محله‌های کارگری، زاغه‌های کارگری، تبعید نشده؟ گورکی، نویسنده‌ی این طبقه، طبیعت را به همان دلیل دوست دارد که تولستوی، نویسنده‌ی دهقانان، دوست ندارد و ازدوست داشتنش می‌هراسد.

پیش از این گفتیم که طبیعت انسان را به زندگی، مبارزه، لذت جویی از زندگی، زاد و ولد، اما در سطحی خردمندانه‌تر، یعنی نیرومندانه‌تر و آگاهانه‌تر از جانوران، می‌خواند. به‌دیده‌ی تولستوی و مسیحیت، این وسوسه‌است، دام شیطان است. و نظامهای زمینداری و سرمایه‌داری جهان ثابت کرده‌اند که درواقع این اصل زندگی و مبارزه، صرف نظر از این که چه نیروی خلاق را پرورش می‌دهد، چه علومی را به کمک می‌خواند و با چه هنرهائی خود را می‌ستاید، فقط به گناه و پلشتی، به مرگ اخلاقی بعضی‌ها در مقام ستمکاران و برخی دیگر در مقام قربانی ستمکاران

می‌انجامد .

در این جاست که پرولتاریا با تاریخ مخالفت می‌ورزد ، و در این نقطه است که قصد می‌کند راه انسان را دگرگون کند .
این طبقه می‌گوید: بله ، ای طبیعت مادر، ای مادر بزرگ ، شگفت‌آور و بی‌رحم و کور، حق باتست. دنیای تو و راه زندگی تو خوبست.
تولستوی در آنسوی طبیعت خدا را می‌بیند از اینرو نمی‌تواند چون گورکی ستایشگر طبیعت باشد. پیش از آنکه برای تولستوی طبیعت اعجاب‌آور باشد نیروی آفریننده‌ی این پدیده شگفت‌انگیز است . اما گورکی، که چنین نیروئی برایش منطقی و مفهوم نیست تمامی اعجابش در طبیعت متمرکز میشود .

و اینها والاترین نیکی‌ها خواهد شد و بر تمام امیدهای ما به دست‌های بشریتی عاقل و یکپارچه به دستهای يك كمون جهانی که بدان خواهیم رسید و بنایش خواهیم کرد و در راهش از هیچ کوششی فرو نخواهیم گذارد ، پیشی خواهد گرفت و ما نمی‌دانیم چگونه بدان آینده برسیم و آن را بسازیم و آن گاه ای طبیعت، تو چه بهشت راستینی خواهی بود برای انسان نو و شگفتی‌آوری که آینده پدید خواهد آورد. و بدین خاطر است که دوست داریم ای طبیعت.

و گورکی می‌گوید : «بدین خاطر است که دوست دارم!»

در نگرش گورکی و تولستوی نسبت به انسان نیز همین اختلاف

هست. به یقین تولستوی هم تبار خود، انسان را دوست دارد. دل‌بستگی به انسان را می‌توان حکم اصلی آموزشهای او دانست. اما این عشق محدود است. به حکم او انسان را نباید به طور کلی دوست داشت. بلکه باید «اخگر الهی» نهفته در درون او را دوست داشت. و هر آدم نیز باید همین «اخگر» درون خویش، توان‌باور داشتن و عاشق شدن را دوست داشته باشد. تولستوی را از این لحاظ می‌توان مدافع حقیقی تعالیم برخی نظریه‌های عرفانی و همه‌خدائی (Philotheistic) مردم آسیا دانست. انسان تولستوی آمیزه‌ی دو انسان است. یکی انسان خداوندی و دیگری انسان شیطانی. انسانی که بدو بدنی زیبا و شایسته‌ی پیکره‌ای جاودانه داده‌اند و سینه‌اش گشتگاه آرام‌ترین هیجان‌ها و شورهای آتشین است، انسانی که شگفت‌ترین افزارها، مغز، که بسیاری معجزات علم را پدید آورده، در سرش جای دارد، آن که خوشبختی را برای خود و دیگران می‌خواهد و مفهومش از خوشبختی بر آوردن خواسته‌های دم‌افزون بدن غنی انسان و تمام بشریت است، چنین انسانی زاده‌ی شیطان است. تولستوی او را دوست ندارد و از او می‌ترسد، او را کنار گذاشته است. چون او را قربانی یک نظام اجتماعی وحشتناک و در عین حال مسئول این نظام می‌داند، زیرا در سیمای آینده، برای این انسان، خوشبختی نمی‌بیند. چیزی نمی‌باید مگر افزایش ستم‌آزمندانه‌ی سرمایه‌داری، دولت و کلیسا و انقلابهای بی‌ثمر خونین.

از این رو تولستوی عشق خویش را به انسان دیگر، آن فرشته‌ی آرام، فروتن و کوچک، بی‌شور، نامیرا، و مهربان باچشمانی اشکبار و پیوسته‌سپاسگزار خداوند، نثار می‌کرد.

این انسان، این هابیل درحالی که هنوز روی زمین می‌زید، می‌تواند تمام شکوهمندیهای قابیل، شکوهمندیهای فرهنگ را دور بریزد، و زمین را به باغچه‌های کوچکی تبدیل کند، دراین باغچه‌ها کلم بکارد، آنهارا بخورد، باغچه‌اش را کود بدهد؛ بیشتر کلم بکارد، و به این گونه، با حفظ خودبستگی خویش نیازی به همسایه نخواهد داشت. مگر به خاطر گفتگویی برای نجات روح یا نماز دو نفری. به زعم تولستوی ازدواج میان این ابلهان حقیر (او از سرملطفت، اما باصراحت، آنها را چنین می‌نامد)، رفته رفته منسوخ خواهد شد. تبار انسان، خوشبختانه، نابود خواهد شد، درحالی که مأموریت خود را به انجام رسانده، از تمام شهوات وحشتناک مادی رها شده و به منشاء روح باز خواهد گشت.

عشقی از این دست به انسان، بیش از هر نفرتی وحشت‌انگیز است و ما آموزشهای تولستوی را روایتی دیگر از زهر کهنه‌ی آسیایی می‌دانیم که اراده‌ی انسان را فلج کرده است.

گونه معترف بود که از علامت صلیب متنفر است و بسیاری از بهترین نمایندگان بورژوازی جوان باوی هم‌رأی بودند. ما با حرارتی بس بیشتر، از مسیحیت و تمام تعالیمی که راه را بر آن گشود و تمام شکل‌های آن، که منحطین جوراجور روزگار ما را بخود مشغول می‌کند، متنفریم و آنها را طرد می‌کنیم.

گورکی، برخلاف تولستوی، انسان را در تمامیت خویش دوست دارد. این سخنان گورکی است که شیطان بر زبان می‌آورد: «چه طنین غرور آمیزی دارد کلمه‌ی انسان.»

گورکی می‌داند که آدم‌ها ممکن است حقیر و ابله باشند و به چنین

کسانی نفرت می‌ورزد . ولی می‌داند، که اینان فرزند نادانی هستند ، ناقص‌الخلقه‌اند و قارچهای سمی درخت زیبای زندگی هستند . و درعین حال می‌داند که شماره‌ی انسانهای واقعاً بزرگ، دل پاک ، شجاع و خردمند، اندك است، می‌داند که انسان کامل عملاً وجود ندارد. اما این دانائی باعث نمی‌شود که ممنوعش را بسا عشقی حقیقی دوست نداشته باشد و به این انسان ایمان واقعی، ایمانی زاده‌ی دانش، نداشته باشد .

۶

می‌رسیم به نگرش‌های تولستوی و گورکی نسبت به ترقی و پیشرفت. دو نویسنده‌ی ما در این موضوع وجوه مشترك فراوان دارند. رنج‌های تولستوی او را به نفرت از میهن‌پرستی، دربار ، اشرافیت ، گذشته‌ی فئودالی و بقایای آن رهنمون شد.

می‌توان گفت گورکی نیز با همین نفرت سوزان زاده شد. تولستوی از «سرمایه» نفرتی سرشار داشت. زرق و برق فرهنگ اروپا هم نتوانست او را بفریبد. بلکه از سفر اروپا آکنده از خشم باز آمد. زیرا تمام پلشتی‌ها و دروغهای سیاه پشت پرده‌های قلمکار و دیوارهای مرمرین آنرا دیده بود. گورکی نیز از نخستین روزهای جوانی دشمن سوگندخورده‌ی سرمایه بود. «شیطان زرد» امریکا او را هم نفریفت. او توی صورت «بورژوازی زیبای فرانسه» خون تف کرد. تولستوی نیز تمام تجلیات شهریان خرده‌پا و دهقانان - ترس ،

بدمستی، حيله‌گری‌های حقیر، بیرحمی عنكبوت‌وار- را تا حدزیادی می‌دید. گورکی نیز به سائقه‌ی کنجکاوی ناشی از وحشت‌زدگی، دوست دارد لانه‌های او کوروف (Okurov) را زیر و رو کند و کثافت‌های آنها را رو کند.

با این همه تولستوی با این وجه متمایز می‌شود: او پس از سردن کثافت سطحی از چهره‌ی دهقانان قدیم، قدوسیت نیاکان و حکیمان قدیس، آن پدران افسانه‌ای که به بشریت فقیر، گندمهایی به درشتی تخم مرغ می‌دهد، را بازمی‌آورد. تولستوی بهشت عرفانی بشریت را بر اساس اسطوره‌ی تقدس دهقانان، این اسطوره که در وجود هر دهقان قدیمی خفته است، که تاب مفارقت از او را ندارد، بنیاد نهاد.

گورکی نیز تقریباً بر انسان کوچک اتکاء کرد، مادر میان انسانهای کوچک به جستجوی نمونه‌های بزرگ و مغرور برآمد، در میان معدن‌طلا به دنبال توده‌ی مجتمع طلا بود. احساس می‌کرد که اینگونه انسانها را باید آنجا بجوید که آبهای حیات تمام ناپاکی‌ها را به ساحل می‌آورد. باید در میان بیرون‌افکنندگان، در میان انسان - گرگها، اعتراض‌گران یاغی، افرادی که مالکیت و اخلاقیات برپایشان بند نزده، غولهایی که رفتارشان ضد اجتماعی است، آنارشیه‌های فطری پیدا کرد. اما در این مرحله‌ی تکاملی شدیداً ضد تولستویی، چندان درنگ نکرد و بعد از این مرحله با پرولتاریا و بخش پیشروی آن، پیوندی طبیعی برقرار کرد.

این رویداد بزرگ با چندین اثر شکوهمند چون «دشمنان»، «مادر» و «زندگی کلیم سامگین» که از همه بیشتر درخور توجه‌اند، در ادبیات ما مشخص شده است.

طبعاً علت اختلاف عظیم نگرشهای تولستوی و گورکی نسبت به ذخائر فرهنگی بشریت در همین است. بی‌شبهه درخشونت تولستوی نسبت به هنر و علم بورژوا حقیقت فراوان هست. اما او هنر و علم را همراه با خصلت بورژوائی‌شان بدور می‌اندازد. درست است که هنر و علم به‌دست طبقات حاکم بدپرورش یافته‌اند. با این همه در شرایط دیگر، درست طبقات دیگر نیز قابل زیست هستند.

مردم نظام کهن، که تولستوی از آنان است، علم را با سوءظن می‌نگرند و بر پیشرفت علم فایده‌ای مترتب نمی‌بینند، اما پرولتاریا این‌ها را با شور و شوق می‌پذیرد و برای خود به کار می‌گیرد، و می‌داند که فقط در نظامی نوین است که علم می‌تواند تکامل یابد و فرهنگ شکوفا گردد.

گورکی هم این را می‌داند. به اعتقاد من اندکد کسانی که به این گونه تحت تأثیر دستاوردهای علم و هنر قرار می‌گیرند و با این انتظار چشم‌پراه معجزات جدید هستند.

۷

درو وجود گورکی روزنامه‌نگار، نویسنده‌ی پیشرو به اوج کمال خویش می‌رسد. ما در این گفتار این جنبه‌ی گورکی را تحلیل نخواهیم کرد. ولی این قسمت مهمی از کار نویسنده، و جزء پیوسته‌ای از چهل سال نویسندگی او است، در این جاست که شخصیت او، برج دیدبانی و

دژواره‌ای برای دفاع از رشته کوهش بوجود می‌آورد.
 گورکی حتی وقتی از اروپای غربی می‌نویسد، وظیفه‌ی خود
 می‌داند ضربات خائنانه‌ای را که از پایگاه ترس و نفرت بر جنبش سیاسی
 جدید وارد می‌آید، پاسخ گوید. به طور کلی قسمت اعظم کارهای
 روزنامه‌نگاران‌هی گورکی را می‌توان جمع کرد و به صورت مجلدی
 تأثیرگذارنده، نیرومند و مستدل تحت عنوان «دفاع از اتحاد شوروی»
 منتشر کرد.

۸

هزاران هزار موضوع خبری به گوشه‌های حساس نویسنده‌ی ما
 می‌رسد. او هشیارانه کتابها، مجله‌ها و روزنامه‌ها را می‌خواند، به سخنان
 مردم گوش می‌دهد و انباری حیرت‌انگیز از دانش در باره‌ی رویدادهای
 اتحاد شوروی و دنیای دشمن‌واری که او را محاصره کرده، در اختیار
 خویش دارد.

از او برای بقیه‌ی دنیا کار زیادی ساخته نیست، اما حتی يك لحظه
 هم نمی‌تواند چشم از جهان برگیرد. ولی خبرهایی که از اتحاد شوروی
 به او می‌رسد در اتاقهای وسیع تبحرگورکی انبار نمی‌شود. همه‌ی اینها
 در خدمت تحول می‌آیند. در این جا گورکی می‌تواند یاریگر باشد.
 باری او به عنوان گردآورنده‌ی دستاوردهای برنامه‌ی عظیم ساختمانی‌ما،
 مثلاً در مورد مجله‌ی «دستاوردهای ما» بدون شك با ارزش است. اما

این آوای واقعی اونیست. واو این را می‌داند.

آن چه مورد نیاز ماست کارهای بزرگ ادبی است. آن چه در عمل لازم داریم ادبیات عظیم است. ما این را نداریم واو این را می‌داند .
پیروزی بر نویسندگان کهن که در میان نشان آدمهای مستعد و صنعتگران ماهر فراوان است ، وظیفه‌ای بس بزرگ است . پل زدن به سوی آنها و کمک به آنها برای چیره شدن بر سدهای مختلف داخلی که مانع از درک و پذیرش آنها نسبت به عصر بزرگ ما می‌شود، وظیفه‌ای بزرگ است. و گورکی بدون شك می‌تواند در این زمینه نقش بزرگی ایفا کند. اما قدرت ما در این نیست.

قدرت ما را نباید در دیروز، بلکه در آینده باید یافت ، قدرت اساسی ما در رشد جوانان است. باید، بی آن که لحظه‌ای وظایف روزانه و کار خویش را فراموش کنیم، توجه بسیار زیادی نسبت به دنیای شگفت جوانان مبذول داریم. حزب سعی دارد در میان جوانان کادرهای خود را برگزیند . به همین قیاس ما هم باید در میان جوانان کادرهای هنری و نویسندگان خود را برگزینیم. بدیهی است که این کادرها نیز بخش مهمی از ارتش سازنده‌ی شوروی هستند.

از آن هنگام که والری بری یوسف (Valeri Bryvsov) به درستی اظهار داشت که هنرمند دنیای کلام، چون هر هنرمند دیگر، باید علاوه بر استعداد از مهارت و پشتوانه‌ی فرهنگی برخوردار باشد، برای بالا بردن سطح مطالعه‌ی فرهنگ گذشته دائماً کوشش می‌شود. اما کاری که انجام می‌شود خیلی باترس آمیخته است و فاقد سخاوت و نیروی زندگی است. محافل ادبی آما تور فراوان هستند. اما سرعت جریان کار آنها خیلی

کند است. توجه‌اندکی که رهبران جوان ادبیات پیشرو نسبت به اوامر بزرگ ایلچ درباره‌ی یادگیری از فرهنگ وسیع گذشته، نشان دادند، مایوس‌کننده بود.

در این جا دیالکتیک خیلی منزّه است: چون باید منقدانه به مطالعه پرداخت، یعنی باید مطالعه کرد و انتقاد کرد! اگر بدون دید انتقادی یا بدون دید انتقادی کافی مطالعه کنیم، خود را در میان مقلدان خواهیم یافت. اگر بدون دانش و یادگیری کافی به انتقاد بپردازیم، به نویسنده‌ی کاملاً یورشگر تبدیل نخواهیم شد، بلکه «Neuvazhai koryto» ی سالتیکوف شچدرین خواهیم شد.

بارها شده که در هنگام انجام وظیفه به عنوان ویراستار دائرةالمعارف‌ها، مجله‌ها و مجموعه‌های آثار، به این گونه انتقادات کم‌مایه برمی‌خوری و وقتی سعی می‌کنی در این منتقد جوان و گاهگاه صمیمی و همدرد، احساسی از احترام برای نویسنده‌ی بزرگ قدیم برانگیزی، او از اشتباهات برخی «بلشویک‌های محترم قدیمی» سخن خواهد گفت. وقت است که به این چیزها خاتمه داده شود.

سرانجام باید بتوانیم بفهمیم که چگونه باید از مهارت قدیم بیاموزیم، چگونه ذخایر فرهنگ قدیم را با تفاهم و احترام حقیقی که به هیچ‌وجه مانع انتقاد نیست، بلکه آنرا نیز در بر دارد، تحلیل کنیم. این کار به هیچ‌وجه محدود به الگوهای ادبی و هنری نیست، این رفتار باید در مورد فلسفه‌ی عظیم گذشته، به ویژه در مورد علوم قدیمی رعایت گردد. نویسنده‌ی جوان نباید هیچ‌چیز را ندیده بگیرد، باید بکوشد به حداکثر دانش دست یابد، و وقتی به عهده می‌گیرد که زندگی را

به شیوه‌ای نو برای هزاران هزار خواننده ترسیم کند، نباید نادانی
بر او راه ببندد .

گورکی در نامه‌ای که تازه‌یها برای رومن رولان نوشته از نویسندگان
جوان بدین گونه یاد می‌کند: «کمبود آنها فرهنگ است.»
خواننده‌ی این مقاله ممکن است بگوید «آخرین عبارت نویسنده
شاید راست باشد اما ربط مستقیمی با موضوع ندارد.» خواننده بر خطاست!
اولاً تمام چیزهایی که در مورد ضرورت بدست آوردن پشتوانه‌ی
فرهنگی از طرف جوانان گفته‌ایم، چیزهایی است که از گورکی شنیده‌ام
با در آثارش خوانده‌ام. ثانیاً، ما می‌توانیم از این جهت از گورکی
به عنوان يك سازماندهنده‌ی واقعی انتظار كمك واقعی داشته باشیم .
او می‌تواند جوانان ما را نسبت به ضرورت بدست آوردن پشتوانه‌ی
فرهنگی متقاعد نماید. آنها از پیش با این فکر موافقت و برآستی در صدد
کسب این پشتوانه‌اند، اما راه آن را نمی‌دانند .

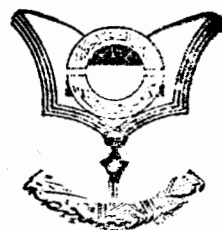
اما هیچکس به تنهایی از عهده‌ی این کار نمی‌آید، حتی گورکی
هم به تنهایی نمی‌تواند. اما او می‌تواند سرپرست گروهی باشد و رزیده
در این کار ، و وظیفه‌اش پی‌افکندن طرحی برای پیشرفت فرهنگی
نویسندگان جوان به سوی ادبیات بزرگ اجتماعی‌ای که ما در
تلاش آنیم .

۵۰ □ درباره‌ی ادبیات

خود را که نوید داده منتشر کند . امیدواریم او سپروشمشیر خود را
به عنوان روزنامه‌نگار سیاسی بیشتر به کارگیرد و از رخداد اجتماعی ما
دفاع کند .

در چهلمین سال مشی ادبی نویسنده‌ای بزرگ ، آرزوهای ما
این است!

۱۹۳۲ □



جرج برنارد شاو

جرج برنارد شاو یکی از برجسته ترین هزل پردازان تاریخ هنر است .

شما از خواندن آثار شاو تفریح می کنید، همواره لبخند می زنید یا می خندید. اما در عین حال دچار وحشت می شوید. کسی که خود آماج تیرهای هزل شاو است، به هراس می افتد و حتی وقتی شاو پرده از ماهیت پلید واقعیت سرمایه داری برمی دارد ، خواننده ی همدرد نیز وحشت زده می شود .

شاو سلف اعجاب انگیزی دارد : نابغه ای قوی دست ولی افسرده که در هزل همپایه ی شاو است، اما چهره ای افسرده دارد. او نیز چون شاو در هزل استاد بود، ولی شرایط زندگی و زمانه ی وی بیمارگونه اش کرد. نام این هزل پرداز بزرگ جاناتان سوئیفت است .

سوئیفت راه شادمانه خندیدن، مهربانانه خندیدن و قهقهه سردادن را می دانست . سالهاست که « سفرهای گالیور » او را بورژوازدگان و کارگزاران به یکسان می پسندند، و از خواندن آن لذت می برند . اما همین جاناتان سوئیفت با هزلی ترس انگیز پیشنهاد کرده است که بورژوازی

انگلیس از نوزادان بیشماری که در خانوادۀ های تهیدست ایرلندی بدنیا می‌آیند استفاده کند و راههای نمکسود کردن و بهبود گوشت آنها و تهیه‌ی غذاهای دلپذیر از گوشت این کودکان را پیشنهاد می‌کند و می‌گوید بدین ترتیب می‌توان مسئله‌ی اضافی جمعیت را حل کرد و از این جمعیت برای تأمین غذا استفاده کرد .

اگر خنده‌ی سویت را با خنده‌ی شاو مقایسه کنیم به نتیجۀ جالبی می‌رسیم . به طور کلی انسان وقتی می‌خندد که پیروز است . وقتی می‌فهمیم مسئله‌ی به‌ظاهر حل‌نشده‌ی را به سادگی می‌شود حل کرد ، نیروهای روانی و جسمی خود را رها می‌کنیم و می‌خندیم . خنده بازتاب فعالیت عصبی مغز است که به صورت حرکت چهره و عضله درمی‌آید . و ما وقتی می‌خندیم، خود را راحت و آسوده می‌کنیم .

لحظه‌ی با شکوهی که بدن حالت بسیج و گردآوری نیروهای خود را وامی‌نهد ، لحظه‌ای که انسان می‌فهمد به بسیجیدن نیروها نیازی نیست، خنده‌ی شادمانه سر می‌دهد . خنده، پیروزی است .

اما می‌دانیم که خنده همیشه از فراز بلندیهایی پیروزی بر نمی‌آید تا برفرق دشمن شکست‌خورده فرود آید . خنده از فرودم بر می‌خیزد و طبقه‌ی حاکم، قدرت حاکم و کشور حاکم را نشانه می‌گیرد .

اگر خنده نشانه‌ی پیروزی باشد، چرا طبقات و گروههایی که هنوز ستم می‌کشند، خنده سر می‌دهند؟

در ادبیات روس طنزنویس بزرگی هست که حقاً در کنار سویت و شاو جای می‌گیرد . اوسالتیکوف شچدرین نام دارد . او نویسنده‌ای بسیار شاد است . آثارش را که می‌خوانید بلاوقفه می‌خندید . اما در آثار

او ، همچون آثار سويفت ، ابرهای تيره‌ای هست که تابش خورشيد خنده‌اش را تهديد می‌کند. آثار او آمیزه‌ی وحشتناکی است از خنده و خشم، نفرت و بیزاری و دعوت به عمل. می‌بینید که درمیان خنده سرگريه دارد و بغض در گلوست. این گونه خنده‌ها از کجا ریشه می‌گیرد؟ انسان ستمکش وقتی از این خنده‌ها سر می‌دهد که دشمن خود را از نظر اخلاقی و معنوی شکست داده باشد و بر آنان چون بخردان برابلهان می‌نگرد ، اصول و قواعدشان را تحقیر می‌کند، اخلاق طبقه‌ی حاکم را چیزی جز انبوه پوچی‌ها نمی‌داند و طبقه‌ی خود را در مقایسه با لی‌لی‌پوت‌ها^۱ ، نسل غولان می‌داند. (و می‌داند که آذرخش ، این محکومان تاریخ را نابود خواهد کرد)؛ اما از لحاظ سیاسی ناتوان است و به آن درجه از بلوغ فکری نرسیده که طغیان اقتصادی آینده را به انجام رساند. در این لحظه‌هاست که انسان ستمکش خنده‌ی تلخ می‌زند.

اگر شاو را با سالتکوف شچدرین افسرده - شاد ، یا سويفت ، طنزنویس قرن هیجدهم، مقایسه کنیم، می‌بینیم شاو بسیار شادتر است . زیرا شاو نزدیکی پیروزی را حس می‌کند و اطمینان دارد که نظام درون تهی بورژوا دبری نمی‌پاید. او حتی از سرب‌ی خیالی و شادی هم لبخند می‌زند. بیشتر اوقات خنده‌های مهر آمیز بر لب دارد و بدین گونه دشمنانش را آزار می‌دهد. اما اسلاف او، سويفت و شچدرین، بالحنی تحقیر آمیز، که به شکنجه مانده‌تر است، بردشمنان خود می‌تازند.

يك نویسنده‌ی با استعداد آمریکایی که در سالهای آخر زندگی اولیانوف بدیدارش رفته بود، در قسمتی از گزارش خود در باره‌ی این

۱- کوتوله‌های افسانه‌ای سفرهای گالیور.

دیدار، چنین می‌نویسد: «وقتی با او گفت و شنود می‌کردم، از خنده‌های شاد، طنز آمیز و بی‌وقفه‌ی او سخت به حیرت افتادم. خنده‌های او مرا به پرسش از خود واداشت: چرا این مرد که کشورش قحطی‌زده و در محاصره‌ی دشمن است، و در وضعیتی قرار دارد که به نظر من یأس انگیز مینماید، این چنین می‌خندد و شوخی می‌کند؟ و دریافتم که این خنده‌ی انسان پیشرو است، خنده‌ی انسانی است که معتقد است قوانین اجتماعی طبیعت پیروزی آرمانهای او را نوید می‌دهند. خنده‌ی کسی است که با کودکان، کودکانی که هنوز معنای پدیده‌ها را دریافته‌اند، مدارا و مهربانی می‌کند، اما خود همه‌چیز را می‌داند.»

در آثار شاولی نیز چیزی شبیه به خنده‌ی پیروزمندانه‌ی اولیانوف دیده می‌شود. اما زهر خند شاولی نباید ندیده گرفت. او می‌خندد اما می‌داند که هیچ چیز، چنان که می‌نماید، خنده‌دار نیست. او می‌خندد تا با خنده‌ی خویش تلخی شکست‌های انسان را از میان بردارد. او خنده‌ی زهر آلود، زیرکانه، طنز آمیز و کنایه آمیز سر می‌دهد. اینها گل بی‌آزار هزل نیست: او سلاح ظریف و شکوهمند جهان نورا به ضد جهان کهنه به کار می‌گیرد.

شاولی خود را انقلابی پیر می‌داند. هموست که «پرسشنامه‌ی يك ياغی» را نوشته و در آن سرسختانه و مستقیم به دشمنان ما می‌تازد. روحیه‌ی انقلابی شاولی در جملات قصارش به خوبی احساس می‌شود. اما کار عمده‌ی انقلابی و طنز آمیز او را باید در نمایشنامه‌هایش سراغ کرد.

شاولی نمایشنامه‌های بسیار نوشته، مقاله‌های متعدد نگاشته و جملات قصار فراوان برجا گذاشته. مجموعه‌ی اینها به او حق می‌دهد تا تحسین

معاصران خود را برانگیزد و در عین حال در ادبیات آینده نیز عمری دراز داشته باشد.

شاو اکنون ۷۵ ساله است و آخرین دوره‌ی زندگی خویش را طی می‌کند؛ و سرمایه‌داری این آماج نفرت و نکوهش وی نیز آخرین مرحله‌ی زندگی خویش را آغاز می‌کند. پایه‌های جهان سرمایه هرگز چون امروز به خود نلرزیده است، دیوارهای این نظام به لرزه افتاده، ترك برداشته است و دارد فرومی‌ریزد.

به روزگاری که وابستگان دنیای کهن به حق از تصور فرارسیدن «روزدآوری» گناهان و جنایات سرمایه‌داری، بر خود می‌لرزند، برنارد شاو معتقد است که هر انسان هوشمند و فرهیخته طبعاً باید «پیشرو» باشد و آنکس که «پیشرو» نیست، با وجود هوشمندی و فرهیختگی، موجود غریبی است.

اما اعتقاد به «ایدئولوژی پیشرو» يك چیز است و كمك فعالانه به پایه‌ریزی عملی آن چیزی دیگر. نابودی دنیای سرمایه‌داری به خودی خود به استقرار «جامعه‌ی پیشرو» نمی‌انجامد. جهان سرمایه‌داری می‌تواند درهم‌بریزد، بی‌آنکه میراث‌بری برجای بگذارد. شاو در يك سخنرانی به افتخار اولیانوف گفته است که بسیاری از تمدن‌ها متلاشی شده‌اند، بی‌آنکه کسی به نجاتشان برخیزد. اما اکنون راه اولیانوف وعده‌ی رستگاری بشریت را می‌دهد، راه او نشان می‌دهد که بشر به درجات عالی تمدن نیل خواهد یافت.

نویسنده‌ای هفتاد و پنج ساله که در راه زندگی به پلشتی‌ها و مغاکهای خطرناك برخورد کرده است، از خود می‌پرسد: آیا پدیده‌ای سازنده وجود

ندارد که جای دنیای فروریزنده‌ی کهن را بگیرد؟
و نگاهش را به شرق می‌دوزد، به سوی ما می‌آید. چون آن مایه‌ی
دگرگونی و آن نیروی جانشین را در اینجا می‌بیند. شاو مطمئن است
که بشریت جوان است و آینده فراروی انسان قرار دارد.

به یاد پوشکین

برای بزرگداشت پوشکین قرار شده هر سال روزی را به نام «روز پوشکین» جشن بگیرند. این فکر بسیار خوبی است، زیرا اهمیت و ارزش پوشکین برای مردم روس و ادبیات روس برون از اندازه است. البته در عظمت نبوغ پوشکین تردیدی نیست. اما فقط مسئله‌ی استعدادهای عظیم او مطرح نیست.

ضرب المثل‌ی هست که می‌گوید «آدم بهتر است خوش اقبال بدنیا بیاید تا پولدار». این ضرب المثل را می‌توان چنین تفسیر کرد: آدم هرچند که، از هر حیث، نابغه بدنیا بیاید مهم نیست، مهمترین موضوع این است که در زمان مناسب بدنیا بیاید.

تاینه مدعی بود که نژاد، آب و هوا و زمان پیدایش ادبیات را مشروط می‌کنند و به این گونه نقشی را که خود فرد بازی می‌کند، ندیده می‌گرفت. گوته در پیش گفتار زندگی نامه‌ی خویش می‌نویسد «اگر بیست سال زودتر یا دیرتر زاده می‌شدم، آدمی کاملاً متفاوت می‌بودم». ما، پیروان فلسفه‌ی علمی، نیز معتقدیم که شخصیت فرد، تا حد بسیار بسیار شایان توجهی، بازتاب زمان اوست. البته لحظه‌ی مهم زمان فقط در یک

فرد مهم باز تاب می‌شود. می‌توان دورانی را به تصور آورد که طی آن فردی چنان شایسته پدید نیاید که بتواند بیانگرش باشد. (اما این به ندرت روی می‌دهد، زیرا میانگین استعداد هنری، از عصری تا عصر دیگر، چندان تغییری نمی‌کند.) در چنین مواردی، می‌توان شاعری را سراغ کرد که محتوای کارش جالب است ولی از نظر فرم نقص دارد. می‌توان نابغه‌یی بزرگ را تصور کرد که در عصری بدون رویدادهای مهم می‌زیست (و این به فراوانی روی می‌دهد). در چنین مواردی ثمره‌ی کار او دارای فرمی کامل ولی محتوایی بی‌اهمیت است.

خواننده‌ی این سطور خواهد پرسید آیا برآستی عصر پوشکین هیچ چیز مهمی نداشت؟ آیا برآستی نمی‌شود آن را عصری فرخنده به‌شمار آورد؟ بله. مشکل می‌توان عصری دلگیرتر از عصر پوشکین سراغ کرد. عصری که پوشکین در آن هیچ آرامشی نمی‌یافت، رنج می‌کشید، رؤیای سفر به خارجه درس می‌پرورد. عصری که تار و پود استبداد، جامعه‌ی بی‌روح، روابط ادبی نفرت‌آور آن و... و... پوشکین را دچار مرگ کرد.

همه‌ی اینها کاملاً درست است. عصر او آغاز بهار بود، آغازی که در آن همه‌ی چیزها هنوز پیچیده درمه بود و میکربهای بیماری‌زا در آن وول می‌زدند و به‌میزان وسیعی زاد و ولد می‌کردند - بهاری بود طوفانی، ابرآلود و گل‌آلود. اما آنهایی که پیش از پوشکین آمدند، چنان زود برخاسته بودند که نتوانستند نظری بر خورشید بهاری بیفکنند و غوغای رودباران را بشنوند. یخ دلهاشان آب نشده بود، لبه‌اشان سنگین و کج و معوج بود، و در آن هوای یخ‌بندان فقط کلمات نامفهوم زمزمه می‌-

کردند. از دیگر سوی آنها که پس از پوشکین آمدند در حکم جهان‌نشین بودند، زیرا پوشکین مهمترین کلمات را بر زبان آورده بود .

عصر کلاسیک ادبیات هیچ ملتی از نظر سیاست، اقتصاد یا فرهنگ هیچ‌گاه لزوماً درخشان‌ترین عصر نیست، بلکه عصر نخستین جنبش‌ها است، و من آن‌را بلوغ طبقات(؟) با سواد هر ملتی می‌دانم . در همان زمان که شرایط تولد يك ملت و پاگرفتن آن پدید می‌آید، در همان زمان که افراد مستعد آن ملت میدان تکامل می‌یابند، ملت آغاز به آفریدن زبان می‌کند، زبانی که هنور پذیرندگی دارد، هنوز تأثیرپذیری دارد. برای تردستی، برای اختراع، برای هشیار و با هوش بودن فرصتی نیست . کافی ست انسان با دودست خود به گنجینه‌ی کلام مردم چنگ بزند و، به یاری آن، بسان (آدم) که تمام پدیده‌های نو آفریده‌ی دنیای پیرامون خویش را نام بگذارد، اشیاء را نامگذاری کند.

این نکته درباره‌ی محتوا نیز مصداق دارد. تا این زمان هیچ کس يك احساس زنده، لطیف و پیچیده را بیان نکرده است . وقتی آن احساسات در روح انباشته‌شد، تمام سدها و موانع را باطراوتی نیروبخش، با سادگی فوق‌العاده‌ی درهم می‌شکند و برون می‌آید . این خصلت مثبت، طبیعی و عضوی، نشانه‌ی مشخص‌کننده‌ی عصر کلاسیک است .

تو اگر فرزانه‌ی فرزندگان باشی و نبوغت سرآمد نبوغ عصر کلاسیک باشد - چیزی نخواهی بود جز پیرو سطحی‌گرایی، زیرا زبانی را به کار می‌گیری که کلاسیک‌ها به کار می‌گرفتند و دیگر جزو کلام روزمره شده است . یا - اگر بخواهی - پیش می‌روی و در چاه انواع تقلید و آداب‌گزینی (Mannerism) مبالغه، اصول مترادف شهرستانی‌گری

و... و... سقوط می‌کنی. به مقیاسی که گذشت سالها رفته‌رفته موجب انباشتگی انواع دانشها و آزمونهای شود، خودزمان نیز از حیث محتوی پیچیده‌تر و از حیث اهمیت، عمیقتر می‌گردد. لیکن اگر می‌خواهیم اصیل به نظر برسیم نباید مهمترین جوانب این گنجینه را برگزینیم. لازم می‌آید که به امپرسیونیسم متوسل شویم، یعنی به آن چه گذرا و تصادفی است، توجه کنیم- زیرا چیزهای اساسی را پیش از ما گفته‌اند؛ و یا به شکل‌زدایی (Deformation) توسل کنیم، یعنی به گرایشی روآوریم که قصدش تحریف شکل پدیده‌های طبیعی است، زیرا می‌بینیم که این پدیده‌ها به صورت موجود خود، پیش از ما توسط استادان بزرگ عصر کلاسیک به طرزی عالی بازآفرینی شده و مورد توجه قرار گرفته‌اند؛ یا به فضای غبار آلود سمبولیسم پناه ببریم و بکوشیم در ورای اشیاء بر اسرار «پیچیده» و «رمز آمیز»ی که هنرمند بعد از کلاسیک‌ها دانش وسیعی در باره‌ی آن دارد، نظر بیفکنیم.

هنر سطحی و مقلد نسل‌های بعدی چیز ترس‌انگیزیست. نمی‌توان انکار کرد که ممکن است در زمره‌ی این هنرمندان نیز غولهایی باشند که کمتر از یک نویسنده‌ی کلاسیک نیستند، اما ادبیات تقلیدی نمی‌تواند خیلی ظریف، نیرومند و با عمیقاً برانگیزنده باشد. با اینحال مردم همواره نظر به گذشته دارند. گویا و موتزارت را می‌جویند یا به دوره‌های کلاسیک، به هومر، به کالیداسا می‌نگرند و احساس می‌کنند که زیبایی حقیقی، بی‌آزار، ژرف، آرامش‌بخش، درمانگر و شریف در آن جاست و گمان می‌کنند که تمام آثار هیجانی، شور آمیز و فانتزی‌های بعدی، بی‌آن که فاقد ارزش باشند، به خودی خود چیزی بر توشه‌ی راه پیشرفت نمی‌افزایند.

احتمال می‌رود جریان عظیم تحول اجتماعی و ورود طبقه‌ی کارگر به صحنه، بتواند هنر را از پایه و بنیاد دگرگون و تازه کند. اما این مسئله مربوط به آینده است و البته نمی‌توان در انتظار چنان دگرگونی‌یی خود را انسانی عریان، دردنیایی عریان تصور کرد.

طبقه‌ی کارگرمی تواند فرهنگ تبار انسانی را جان تازه‌یی ببخشد، اما این امر در ارتباط ژرف و وابستگی با فرهنگ گذشته صورت می‌پذیرد. شاید بهتر آن باشد که امید به پدیده‌یی داشته باشیم که تاکنون هرگز مانند نداشته، و نه به رنسانسی مثال جوان شدن موجودی پیر با قدرت و آینده‌یی نو- که تمام خاطرات گذشته را در خود حفظ کرده است.

اکنون از این مسئله چشم می‌پوشیم و باز به سراغ پوشکین می‌رویم. پوشکین بهار روسیه بود، پوشکین صبحدم روسیه بود، پوشکین آدم روسیه بود. پوشکین برای ما همان کاری را کرد که دانتو و پترارک برای ایتالیا، و غولهای هنر قرن هفدهم برای فرانسه، و لسینگ و شیلر و گوته برای آلمان کردند. او بسیار رنج می‌کشید زیرا نخستین نفر بود، گرچه آن دسته از نویسندگان روس، از گوگول تا کورولنکو، که پس از او آمدند، نیز بنا بر اقرار خودشان بارهای سنگین اندوه را برگرداده داشتند. پوشکین رنج بسیار می‌کشید، زیرا نبوغ معجزه آسا، آتشین و حساس او در هوای زمستانی روسیه، در شب روسیه، شکفتن آغاز کرد. و از این روست که «سرآمد» تمام نویسندگان روسیه به‌شمار می‌آید. او نخستین رونده‌ی راه بود و به همین جهت بزرگترین مواضع ادبیات را در اختیار خویش گرفت.

او با قدرت، ورزیدگی و ملاطفت بر این مواضع چیره شد. و با چنان لحن خوش و جامعی به بیان روح روسیه و احساسات مشترک در تمام بشریت میپرداخت که بردلهای تمام نوآشنایان بازبان روسی و سرچشمه‌های هنر واقعی چیره می‌گشت.

اگر این هنرمند بسیار بزرگ ادبیات بزرگ خود را بادیگر بنیانگذاران ادبیات بزرگ سایر ملل، با نوابغی پرارج چون شکسپیر، گوته، دانتِه و... مقایسه کنیم، در برابر اصالت مطلق پوشکین - اصلانی که خلاف انتظار ماست - دچار قصور می‌شویم.

اما چه چیزی باعث شد که ادبیات ما این چنین غنی و درخور توجه شود؟ بارقه‌های عاطفی، بارقه‌های تقریباً دردشناسانه‌ی آن. ادبیات ما وقف اندیشه‌هاست، زیرا وقتی چنین شکافی میان شناخت ادبیات و روشنفکران و زندگی پیرامونشان وجود داشته باشد، ادبیات چاره‌یسی جز توسل به اندیشه ندارد. ادبیات ما حساسیت بیمارگونه دارد، متعالی، اشراف‌منش، مضطرب و پیامبرانه است.

با این همه اگر نگاهی گذرا بر آثار پوشکین بیفکنیم و از تحلیل و توجه به جزئیات صرف نظر کنیم، نخستین چیزی که متأثرمان می‌کند عبارتست از آزادی، روشن بینی و جوانی بی‌حد و حصر، جوانی بی‌که به سبکسری می‌ماند. گویی موسیقی موتزارت را می‌شنویم، یا انگار که قلم موی رافائل روی بوم حرکات تند می‌کند و تصاویر هارمونیک را نقش می‌زند. چرا پوشکین، به‌طور کلی، حتی در باشکوه‌ترین لحظات کار خود این همه فارغ‌البال است، این همه فارغ‌البال که مردم گهگاه می‌گویند: «او شکسپیر و گوته نیست، آنها خیلی عمیقند، در آنها بیشتر

حالت فیلسوف و آموزگاری دیده می‌شود.»؟

آنها که این گونه حرف می‌زنند درست نمی‌گویند، یسالاقل از جمیع جهات برحق نیستند. چون کافی است پرده از وقار سراپا پوش او برداریم و در اعماق او آثاری را ببینیم که از تکامل آینده‌ی ادبیات روس خبر می‌دهند: چون «موتزارت و سالیری»، «ضیافت در زمان بروز طاعون» و بعضی صحنه‌های «بوریس گودونف»، چند جوشش تغزلی در «یوگنی اونه‌گین»، اثر رمز آمیزی موسوم به «سوار مفرغی» و خیلی از کارهای دیگر - اینها همه چون اقیانوسی پهناور است، و اعماق سرگیجه آور و بلندبهای رفیع را که فقط در کارهای کسی چون دانته یا شکسپیر دیده می‌شود، به یاد می‌آورد.

معهدا این جرقه‌های الهام، این گنجینه‌های روانشناسی و اندیشگی که به این آسانی بدست آمده‌اند و خود پوشکین کمتر توجهی به آنها کرده است، همه طوری پدید آمده‌اند که گویی تصادفی هستند، گویی دست استادی شتابان از روی کلیدهای پیانو می‌گذرد، و خود و حاضران را با مجموعه‌ی کاملی از هارمونی‌های سحر آسا آشنا می‌کند که اگر به تصادف چند هم‌نوا (Chord) یا ناهم‌نوا (Dischord) را برگزیند می‌تواند دل‌های شنوندگان خود را تسخیر کند. از این گونه است «فاوست» شگفت‌انگیز او که در صحنه‌ی کوتاه از آن او با اطمینان مقام خود را نزدیک «وایمار» نیمه‌خدا می‌برد.

پوشکین این خوش‌زبانی را از کجای زندگی ناآرام و دشوار خود پیدا کرده است؟ نکند که این لحن خصلتی کاملاً خصوصی است؟ به گمان من این طور نیست. به زعم من پوشکین از این جهت نیز عضو،

عنصر و جزیی از ادبیات روس، با تمام رشد تاریخی عضوی آن است. قهرمانی از روزگار قدیم ظهور کرده بود و قدرت عظیمش در رگهای پوشکین به آزادی گردش می کرد. احساس پیش از وقوع تلخی‌ها و اندوه‌ها، عمق اضطراب‌انگیز بعضی مسائل حتی در آن هنگام وجود داشت - اما در آینده مجال بیشتری برای آنها بود و در آن لحظه، از نظر پوشکین، می‌بایست آن آینده را نبردی شادمانه تصور کرد. همه چیز لذت و شادی است، زیرا این فصل درخشان بهار، از نظر قدرت آرام است. پوشکین اشراف‌زاده، فقط نماینده‌ی آگاهی کامل طبقه‌ی خود نسبت به امکانات بالقوه‌اش نیست. گرچه او تاحدی مهر طبقه‌ی خود را هم در دل دارد - اما نماینده‌ی تمام مردم، يك ملت و يك سر نوشت تاریخی است. در تحلیل نهایی از همین دانه‌ها بود که انقلاب تلخ و مبهوت‌کننده‌ی ما سر بر کشید.

پوشکین نخستین نماینده‌ی میلیاردها مردم نسلهای مختلف بود که زندگی و هستی را می‌ستایند. او نخستین بیانگر واقعی این ستایش بود.

حتی دانه‌ی قرن سیزدهم هم از پشته‌ی فرهنگی عظیم، فرهنگ مدرسی فلورانس و فرهنگ دنیای کهن برخوردار بود. اما مردم روسیه دیر از خواب برخاستند. ناآزموده و وحشی بودند. البته پوشکین با نبوغ شتابنده‌ی خود مولیر و شکسپیر و بایرون و در عین حال پارنی (Parny) و سایر ادیبان خرده‌پا را در خود تحلیل برده بود. او به این مفهوم، انسانی با فرهنگ بود. اما اینها در روح او سنگینی نمی کرد، چون جزو گذشته‌ی او و جزو خون او نبود. گذشته‌ی او که در خورش

بود، همان گذشته‌نا آزموده و خام و وحشی روسیه بود، در خون او جوانی ملتی نوپا و شب تاریک سرنوشت تلخ تاریخی ملتی عظیم و سترگ موج می‌زد که داشت اندک اندک خود را از زیر پوشش رژیم زندان مانند نیکلای اول بیرون می‌کشید و آینده‌ی او همان سالیان اندک زندگی‌اش و پایان اسف‌بار حیات خودش و حتی شهرت زوال‌ناپذیرش نبود. آینده‌ی او آینده‌ی خلق روسیه بود، آینده‌ی وسیع که می‌بایست سرنوشت ملتی را از فراز قله‌ای که ما بر آن ایستاده‌ایم و هنوز لابلای غرغه‌های مه‌معا پیچیده شده، تعیین کند.

شناخت پوشکین کار جالبی‌ست، زیرا از این راه می‌توانیم به قدرت مردم خود ایمانی آرامش‌بخش پیدا کنیم. این وطن‌پرستی نیست که ما را به چنین نتیجه‌ی رهنمون می‌شود، بلکه درک این حقیقت است که مردانی چون او از میان سایر افراد برای ایفای نقشی خاص برگزیده شده‌اند.

دوست داشتن پوشکین کاری درست‌ست، خاصه حالا که بهاری تازه آغاز شده، بهاری که هنوز سرمای زمستان گذشته از آن رخت بر نیسته است، بورژوازی روسیه، تمام ساختهای اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ی بورژوازی روس، از کوتاهترین راههای میان‌بر به آخرین محصولات فرهنگ سطحی و تقلد، به انحطاط رسیده است و از انحطاط بسوی دنیای پوچ و پنداری، دنیایی آفریده‌ی فرهنگهای میان تهی بورژوازی ملل غرب راهی شده است.

بهار تازه با تندباد ورگبار از راه می‌آید. و حق آن است که ما همان توجهی را به هنر داشته باشیم که مردم روسیه در زمان بهار پوشکین

درباره‌ی ادبیات □ ۶۹

بدان داشتند . چنان‌که گفتیم بهار طبقه‌ی کارگر ، در اندک زمانی که زمین غرق در گل شود، با بهار پوشکین بیشتر شباهت خواهد داشت تا با زر دروغینی که پیش از آغاز این طوفانها زمین را پوشانده بود و در حقیقت چیزی جز فرشی از برگهای مرده نبود .

□ ۱۹۲۲

در تعریف طنز

طنز باید شادمانه و خشم آگین باشد.

آیا در این عبارت تضادی نهفته نیست؟ آدمی وقتی می‌خندد که شاد است. کسی که دیگری را می‌خنداند، در زمره‌ی شادی‌انگیزان و سرگرم‌کنندگان است.

سویفت درباره‌ی خود نوشت: «من نمی‌خواهم مردم را سرگرم کنم، قصدم تحقیر و آزارشان است.»

این هم از آن حرف‌هاست! اگر می‌خواهی تحقیرمان کنی، چرا ما را می‌خندانی؟ چرا بذله‌گویی می‌کنی؟

همه می‌دانند که درخنده، علاوه بر نشانه‌ی «شادی» چیز دیگری هم هست. مردم می‌گویند «از خنده مُردم». چنین چیزی چگونه ممکن است؟ چیزی دلپذیر و شاد، چون خنده، چگونه می‌تواند موجب مرگ کسی شود؟

حقیقت این است که خنده، آن فرد را که خندیده، نمی‌کشد، بلکه کسی را می‌کشد که مایه‌ی خنده شده.

خنده، از نظر فیزیولوژیک، چیست؟ توضیح اسپنسر درباره‌ی ماهیت بیولوژیک خنده، بسیار جالب است. او می‌گوید که هر فکر تازه،

هر واقعیت یا موضوع تازه، علاقه‌ی انسان را برمی‌انگیزاند. هر امر غیر عادی، مسئله است و ما را نگران می‌کند. ما برای اطمینان دادن به خویش باید هر فکر تازه را به فکری آشنا تحویل کنیم تا از رمز آلود بودن و بنابراین، خطرناکی احتمالی آن بپرهیزیم. بدین گونه، بدن انسان در برابر ترکیب نامنتظره‌ی انگیزه‌های برونی، بر فعالیت خویش می‌افزاید (از نظر بازتاب‌شناسی، بدن انعکاس شرطی تازه‌ای ایجاد می‌کند). ناگهان معلوم می‌شود که مسئله‌ی ما، موهومی است، پرده‌ای نازک است که در ورای آن امری بسیار آشنا و کاملاً بی‌خطر، رخ می‌نماید. سراپای «مسئله»، تمامی حادثه، «بی‌اهمیت» از آب درمی‌آید. اما در این میان، شما خود را آماده کرده‌اید و نیروهای روانی - تنی خود را بسیجیده‌اید. اما دیگر بسیج نیروها ضرور نیست، چرا که دشمنی سهمناک در کار نیست؛ باید از بسیج در آئید. در مراکز فکر و تحلیل مغز شما، انرژی‌ای ذخیره شده که باید بلافاصله مصرف شود؛ یعنی از راه مجاری‌ای که حرکات بدن اجازه می‌دهد، تخلیه شود. اگر انرژی‌ای که رها می‌شود ضعیف باشد، فقط تبسمی بر لبها می‌نشیند. اگر انرژی بیشتری ذخیره شده باشد، دیافراگم سینه متشنج می‌شود و حتی گاهی خنده‌ای بر طنین بوجود می‌آید، خنده‌ای که آن را «نعره‌ای»، «اشک‌انگیز» یا «روده برکننده» می‌نامیم. و این، به خصوص موقعی رخ می‌دهد که يك سلسله راه‌حلهای نامنتظره برای مشکلاتی - به ظاهر جدی، موجود يك رشته واکنش می‌شود.

ضمناً باید دانست که تشنج دیافراگم که، در عین حال، صدای خنده را به وجود می‌آورد، موجب خروج تشنج‌آمیز و قهری هوا

(واکسیژن) از ریه‌هاست: به نظر اسپنسر ، این يك «شیر اطمینان» تازه است. این جریان از اکسیداسیون خون و ، بنابراین فعالیت جریان‌های مختلف مغزی، می‌کاهد . پس باردیگرمی بینیم که خنده از این زاویه ، وسیله‌ی خاصی برای از بسیج درآمدن است .

اکنون به روشنی می‌دانیم که چرا خنده، امری شادمانه و دلپذیر است. خود را برای مقابله با فشاری خارجی آماده کرده‌اید... و در عوض از بسیج درآمده و بعد به سرعت به حالت تعادل بازگشته‌اید . خنده‌ی خوش خلقانه دلیل آنست که شما در حال حاضر، دشمن سرسخت ندارید. خنده‌ی خشنودانه اثبات می‌کند که شخص بر بسیاری از مشکلات غلبه کرده است.

حال به سراغ طنزنویس می‌رویم. طنزپرداز ، بیش از هر چیز ، بیننده‌ای دقیق است. او متوجه ویژگیهای متغیر جامعه ، که برای شما به عنوان مشکل مطرح است، می‌شود. شما که خواننده‌ی اوئید ، هنوز متوجه این ویژگیهای متغیر نشده و یا بدانها توجه کافی نکرده‌اید . روزنامه‌نگار وقتی بالحنی جدی می‌نویسد و توجه شما را به يك پلشتی جلب می‌کند، آنرا مسئله‌ای مهم ، و مانعی جدی در سیر عادی امور می‌نمایاند. او از نمایش این پلشتی، برای ترساندن شما استفاده می‌کند. فرق طنزپرداز با روزنامه‌نگار «جدی» در این است که می‌خواهد شما بر این پلشتی بخندید، و این را القا کند که پیروز هستید ، که این پلشتی حقیر و ناتوان است و شایسته‌ی توجه جدی نیست ، از شما بس فروتر است و شما می‌توانید بر آن بخندید، زیرا که مرتبت شما از لحاظ اخلاقی بس فراتر از این پلشتی است .

از این‌رو شیوه‌ی طنزپرداز این است که به دشمن حمله کند و در همان هنگام او را از پیش شکست خورده اعلام کند و مایه‌ی مضحکه قرار دهد.

هر کسی از این‌گونه شوخی‌ها خوشش می‌آید. اگر شما بر کسی بخندید، معنایش این است که او زشت است، و چهره‌اش ترس، یا هیچ‌گونه «قدرشناسی» مثبت یا منفی شما را بر نمی‌انگیزاند. و بدین‌گونه بر قدرت خویش آگاه می‌شوید. با خنده‌ای که بر دیگری می‌زنید، خود را برتر از او قلمداد می‌کنید. تصادفاً گوگول نیز در «بازرس» خود، از همین شیوه‌ی موفقیت‌آمیز استفاده می‌کند: «شما به که می‌خندید؟ شما دارید به خودتان می‌خندید!» و معنایش این است که: نیکی‌هایی که من در وجود شما بیدار کرده‌ام، بر بدترین منشهای خود شما می‌خندند، گویی موجوداتی زشت، اما ترحم‌انگیز را مسخره می‌کنند.

طنزپرداز به استقبال و پیشگویی پیروزی بر می‌خیزد، و می‌گوید: «بگذارید بردشمنان بخندیم. من اطمینان می‌دهم که آنان ترحم‌انگیزند و ما بسی نیرومندتریم.»

بدین‌گونه است که خنده می‌تواند کشنده باشد. روزنامه‌نگاری که شما را به مبارزه علیه دشمن می‌خواند، غرضش این نیست که دشمن، از پیش، شکست خورده است؛ ممکن است از شما قوی‌تر باشد. اما اگر شما را به تمسخر دعوت کند، مقصودش این است که شما، در نهایت، محکوم‌ش کرده‌اید و قضاوت‌تان برگشت‌ناپذیر است و می‌توانید با او، به منزله‌ی موجودی حقیر رفتار کنید.

خنده‌ی قهقهه آسا، بالحنی واقعاً سالم و پیروزمندانه، نشان پیروزی مطلق و آسان یافته است.

اما طنز چرا باید خشم آگین باشد، وطنزی که خشم آگین نیست، چرا بد است؟

مسئله درست در همین جاست. زیرا طنز فقط وانمود می‌کند که دشمن بس زبون است. فقط وانمود می‌کند که کافی ست بر او بخندیم، و می‌شد قبلاً خلع سلاحش کنیم و شکستش دهیم. اما طنز اصلاً چنین معنایی ندارد. و گذشته براین، در اکثر موارد، طنزپرداز، غمگانه، معتقد است که دشمن طرف مبارزه‌اش بس سهمگین و بس خطرناک است و سعی او فقط در این است که هم‌زمان خود و خوانندگان خود را به مبارزه بخواند. او فقط سعی می‌کند که دشمن را، از پیش، با نوعی رجزخوانی، بی اعتبار کند: «ما دمار از روزگارت برمی‌آوریم! تنها کاری که از ما برمی‌آید تمسخر توست!» طنز می‌کوشد باخنده دشمن را نابود کند. و هرچه ناموفق‌تر باشد، خشمش شعله‌ورتر است. خنده، در چنین حالتی، به جای آن که قهقهه آسا و پیروزمندانه باشد، تلخ می‌شود و به صورت يك رشته حمله‌ی نیشدار، آمیخته باخشی مفرط، درمی‌آید. نیشخند، کوششی است برای پیروز به نظر آمدن بردشمنی که مانده است تا شکست بخورد. نیشخند، تیری از کمان خنده است، نه چون تیر فوئه‌بوس برپیتون^۱، از بالا برپائین، که از پائین به بالا است.

اما چنین چیزی چگونه ممکن است؟ آیا طنزپرداز، کودکی ناسزاگو و لافزنی پرگو، فریب‌دهنده‌ی انسان، که دشمن عملاً توانا را ناتوان جلوه می‌دهد، بیش نیست؟

نه، مطلب بس دقیق‌تر از این است. طنزنویس، بر کسی که مورد

۱- این اسطوره‌ای یونانی است. فوئه‌بوس آپولو، خدای نور، تیری برپیتون، دیو وحشتناک، سمبل تیرگی و شب، می‌اندازد. یادداشت نویسنده.

تمسخرش قرار می‌گیرد، واقعاً پیروز است. فضیلت و برتری اخلاقی، او را پیروز می‌کند. اگر طنزنویس از قدرت بدنی لازم، علاوه‌برخرد و عواطف ظریف خود، برخوردار باشد، به آسانی می‌تواند دشمن را شکست بدهد و پیروزمندانه بخندد. امام‌شله این است که پیتون «ساقط، محتضر و مرده» نشده، زیرا آپولوی ما هنوز تیری در کمان ندارد که به حدکافی تیزرو باشد، یا کمانی ندارد که به حدکافی نیرومند باشد. طنز يك پیروزی اخلاقی است، که پیروزی مادی را کم دارد.

بنابراین بدیهی است که طنز، هنگامی به بیشترین اهمیت خود می‌رسد که طبقه‌ای نوپا، یا گروه اجتماعی جدیدی که ایدئولوژی تازه‌ای آفریده و از این نظر به نحو قابل ملاحظه‌ای پیشرفته‌تر از ایدئولوژی حاکم است، هنوز آن قدر رشد نکرده که بتواند بردشمن خود فائق شود. توانایی واقعاً عظیم و بزرگ طنز برای پیروزدن، و تحقیر دشمن و ترس پنهان آن، در همین جا است؛ زهر طنز، انرژی مملو از نفرت و اندوه، که غالباً چارچوب سیاه‌گرد تصاویرزنده‌ی طنز را تشکیل می‌دهد، در همین جا است. تضاد طنز، در همین جا است، دیالکتیک آن در همین است.



تعریف فوق بخش اول گفتاری است بانام اصلی [جانانان‌سویفت و «داستان طشت چوبی»]، ولی چون این داستان سویفت به فارسی در نیامده، ضرورتی ندیدیم که تمامی مقاله را ترجمه کنیم.

مترجم

درباره‌ی نویسنده

آنانولی واسیلی یویچ لوناچارسکی Anatoly Vasilyevich Lunacharsky (۱۸۷۳-۱۹۳۳) نخستین کمیسر آموزش و پرورش جمهوری شوروی، روزنامه‌نگاری برجسته، هنرشناسی بنام، و خطیبی بزرگ بود. لوناچارسکی از آن جمله کسانی است که بر اثر شخصیت پرشور و گهگاه متلون خود، چهره‌های مختلفی از خود نشان می‌دهند. هر يك از این چهره‌ها، در عین حال، بازتاب زندگی معنوی نسلی از روشنفکران پیش از انقلاب اکتبر است؛ نسلی که در راه آرمانهای مردمی خود، در مبارزه برای آزادی و رفاه مادی مردم، دمی از حرکت نیابت‌داری و از تمامی توفانها و حوادث تاریخی، از همه‌ی فراز و نشیب‌های شخصیت ویژه‌ی خود درگذشت، تا سرانجام بر جای و موقع خود در زندگی جامعه آگاهی یافت. لوناچارسکی خود در این باره گفته است «گذشته از خطاها و ندانم‌کاری‌هایی که در کارهای ما هست، ما به نقش خود در تاریخ افتخار می‌کنیم و بی‌واهمه و بی‌اندک تردید با قضاوت آیندگان روبرو خواهیم

شد.»

لونا چارسکی آخرین منقد برجسته‌ی فرهنگ انقلابی روسیه‌ی پیش از انقلاب و نخستین منقد فرهنگ پیشرو است. او در زمانی می‌زیست که جامعه‌ی کهن روس به زباله‌دان تاریخ می‌پیوست و جامعه‌ای نوین پدید می‌آمد. او، در مقام منقد، عناصر پیشروی فرهنگ این دودنیا را به هم پیوند می‌زد. او هم به تداوم زیبایی‌شناسانه دلبسته بود و هم در جهت گسستن از سنت‌های متداول زیبایی‌شناسی کوشش می‌کرد. هم به دستاوردهای بزرگ هنر جهان چشم دوخته بود و هم رؤیای زیبایی‌بی‌بدیل هنر آینده را در سر می‌پروراند.

لونا چارسکی بس پرکار بود و از او میراث عظیمی برجا ماند. حوزه‌ی علائق خلاقه‌ی این شخصیت «مستعد و استثنائی» وسیع بود. وی حدود ۱۵۰۰ مقاله درباره‌ی مسائل مختلف ادبیات، نقاشی، موسیقی و پیکره‌سازی کلاسیک و معاصر، و گفتارهایی در باب تاریخ ادبیات روسیه و مغرب‌زمین نگاشت. در مورد مسائل ادبی و زیبایی‌شناسی، مهمترین مسائل مشترك سیاست و هنر، آثاری نوشت. او در مورد تقریباً تمام هنرمندان جهان، مقاله‌ای نوشت. هم‌اکنون يك مجموعه‌ی هشت جلدی از آثار او، در زادگاهش، در دست انتشار است.

لونا چارسکی در پولاتاوا Poltava متولد شد و در دبیرستان کیف Kiev و دانشگاه زوریخ تحصیل کرد. در سال ۱۸۹۶ به روسیه بازگشت و فعالیت‌های سیاسی‌اش باعث شد که در ۱۸۹۸ به ولوگدا Vologda تبعید شود. وی که از اولین سالهای دهه‌ی ۱۸۹۰ در فعالیت‌های سوسیال دموکراسی شرکت داشت، در ۱۹۰۳ به گروه بلشویک حزب سوسیال

دموکرات روسیه پیوست و در ۱۹۰۴ به هیئت تحریری روزنامه‌ی وپرد Vpered (به پیش) پیوست. او در همین سالها برای دانشجویان روسی و پناهندگان سیاسی روس خطابه ایراد می کرد و به تبلیغات سوسیال دموکراتیک می پرداخت.

لوناچارسکی به دنبال شکست انقلاب ۱۹۰۷-۱۹۰۵، از بلشویسم رویگردان شد و به نهضت فلسفی ماخیزم و مکتب خداسازی پیوست. خداسازان هواخواه پیوند زدن میان سوسیالیسم علمی و دین بودند و می خواستند دین بی خدا بوجود آورند. اینان حتی مارکسیسم را نیز دین تازه‌ای می دانستند. لوناچارسکی در کتاب «سوسیالیسم و دین» نقطه نظرهای خود را تشریح کرده است. او در ۱۹۰۹ در کاپری به - ماکسیم گورکی پیوست و در آنجا همراه با گدانونوف مدرسه‌ای برای «کارگران نخبه‌ی روس» باز کردند. اما مخالفت ایلچ با این برنامه باعث تعطیل آن شد. لوناچارسکی در جنگ اول جانب نظرات صلح طلبانه‌ی انترناسیونالیستی را گرفت. در ۱۹۱۷ به کادر رهبری انقلاب اکتبر پیوست و در همان سال به سمت کمیسر خلق برای آموزش و پرورش منصوب شد و تا سال ۱۹۲۹ در همین سمت باقی بود. احراز این مقام به وی کمک کرد که در نخستین سالهای حکومت شوروی، به همراهی گورکی، بتواند از تعرض هنرناشناسان به آثار هنری جلوگیری کند. لوناچارسکی به تأثر علاقه‌ی بسیار داشت و مشوق تجربه‌ها و نوآوری‌های تأثری بود. خود وی ۱۴ نمایشنامه نوشت که چندتای آنها در مسکو و برلن به نمایش درآمد. وی در ۱۹۳۳ به سفارت شوروی در اسپانیا منصوب شد. اما در ۲۷ دسامبر همان سال در فرانسه درگذشت.

در آثار اولیه و پیش از انقلاب لوناچارسکی از قبیل «مبانی زیبایی شناسی پوزیتویستی» نفوذ پوزیتویسم اسپنسر، آوه ناریوس و باگدانوف مشهود است. اما او در بهترین آثار پیش از انقلاب، از قبیل «گفتگو در باب هنر» (۱۹۰۵)، وظایف سوسیال دموکراسی در مورد هنر (۱۹۰۷) نامه‌هایی در باره‌ی ادبیات کارگری (۱۹۱۴)، از انحطاط فلسفی انتقاد می‌کند و از موضع طبقات پیشرو به مسائلی چون اصل جانبداری در هنر، تأثیر انقلاب بر تکامل فرهنگی، اهمیت هنر در مبارزه‌ی طبقاتی، رابطه‌ی میان جهان‌بینی هنرمند و هنر... می‌پردازد.

لوناچارسکی، پس از انقلاب اکتبر، به پیروی از فلسفه‌ی علمی پیشرو در زمینه‌ی تاریخ ادبیات و زیبایی‌شناسی آثاری آفرید چون «فرهنگ در غرب و فرهنگ در کشور ما» (۱۹۲۸)، «مبارزه‌ی طبقاتی در هنر» (۱۹۲۹)، «ایلیچ و مطالعات ادبی» (۱۹۳۲). مسائلی که او در ضمن این آثار مطرح کرده، برای تئوری هنر و کار هنری اهمیت فراوان دارد و از این قبیل است مباحثی چون: زیبایی‌شناسی علمی، مشی حزب در مورد هنر، وظایف نقد علمی، رئالیسم سوسیالیستی، رابطه‌ی هنر پیشرو با هنر کلاسیک، مبارزه با مدرنیسم و سوسیالیسم عامیانه.

مقالاتی که در این مجموعه‌ی کوچک (نسبت به مجموعه‌ی آثار لوناچارسکی) آمده فقط بخشی از قدرت هنری و علمی او را نشان می‌دهد. این مقالات از مجموعه‌ای به نام «در باره‌ی هنر و ادب - نوشته‌ی آ - و - لوناچارسکی» برگرفته شده. امیدواریم، در فرصتی مناسب،

درباره‌ی ادبیات □ ۸۳

بتوانیم بقیه‌ی این مجموعه‌را در اختیار علاقمندان مباحث هنری بگذاریم.

درنوشتن این مختصر درمورد کار و زندگی لوناچارسکی از این

مآخذ استفاده شد :

- ۱- A.V. Lunacharsky, on Art and Literature
- ۲- M. Rosenthal, P. Yudin, A Dictionary of Philosophy
- ۳- Article : Lunacharsky; Encyclopaedia Britannica

مایا کو فسکی نو آور

بارها گفته‌اند که پشتیبانی مایا کوفسکی از جنبش کارگری امری تصادفی نیست. معنای این گفته آن است که در مایا کوفسکی شرایط لازم برای رو آوردن به این سمت وجود داشته. اما از میان مردمان، که بسیارند، و نیز شاعران، که کم نیستند، همه پی این راه را نمی‌گیرند. اما این ندای درونی او، اگر فرزند زمانه‌ی ما نبود، هرگز نمی‌توانست او را به این طریق رهنمون شود، چه راه هرانسان تا حدزیدی به وسیله‌ی زمان و محیط پیرامونش تعیین می‌شود. هنگامی که از مایا کوفسکی سخن می‌گوئیم سخن از برخورد او، به عنوان يك فرد، با يك رویداد عظیم اجتماعی در میان است.

پرولتاریا و جنبش پرولتری، به صورت نهفته، مدت‌ها پیش از انقلاب اکتبر، حتی پیش از ۱۹۰۵ وجود داشت. مایا کوفسکی از وجود این نیروی عظیم باخبر بود و گهگاه در زندگی روزمره‌ی خویش کاملاً به آن نزدیک می‌شد و با این همه در سالهای اولیه‌ی زندگی خویش هنوز با آن خیلی فاصله داشت. می‌توان گفت وقتی مایا کوفسکی مشی هنری خود را شروع کرد، هنوز از حوزه‌ی نفوذ این پدیده‌ی غول‌آسای

اجتماعی، دور بود. نخستین گامی که مایا کوفسکی در راه این حرکت، به مفهوم وسیع کلمه، برداشت، نفی و کوشش در جهت ویرانگری پدیده‌های موجود و تلاش برای ساختن پدیده‌های بهتر و انسانی‌تر به جای آنها بود.

مایا کوفسکی بارها از خود تعریف بدست می‌دهد و چهره‌ی خویش را ترسیم می‌کند و می‌گوید که بس بزرگتر از محیطی است که باید در آن زیست کند. او از کلمه‌ی «بزرگ» دو معنی مراد می‌کند: یکی این که انسان بلند قامت و تنومندی است، دیگری اینکه به همین مقیاس بزرگ است: روح و میدان اندیشه‌ها، شورها و خواسته‌های از زندگی و نیروهای عظیم خلاقه‌اش که همه با محیط زیست او تناسب ندارد.

در این جا دو کلمه‌ی «بزرگی» و «تنومندی» درهم ادغام می‌شوند. این شورها، اندیشه‌ها، نارضائیه‌ها، امیدها و نومیدی‌ها، زاده‌ی ذهن او نیست، و بر محور «معرفت الهی» نمی‌گردد. همه‌ی اینها با جسم او پیوند دارد و در کالبد هر کولوار او روی می‌دهد. مایا کوفسکی ماتریالیست بود. (بعداً می‌پردازیم به این که آیا دیالکتیسیسم هم شد یا نه): او همه‌ی پدیده‌های زمینی، جسمی و زنده را تجزیه می‌کرد و اینها را به عنوان مایا کوفسکی، موجود زوال‌پذیر و به عنوان مایا کوفسکی، دی‌روح، تجربه کرد.

انسانی از این دست با نام مایا کوفسکی متوجه شد که در منگنه‌ی دنیا فشرده می‌شود.

مقصود این نیست که کائنات هم او را در چنگ خود می‌فشرد. نه، او کائنات را دوست داشت، کائنات بس بزرگ بود و او می‌خواست با آن پیوندی نزدیک داشته باشد. او خورشید را به زمین خواند که بدیدارش

بیاید. خورشید فرود آمد و با وی سخن گفت. اما خورشید در رؤیاها به سراغش آمد. کسانی که واقعاً با او نزدیک بودند و کسانی که وی می‌خواست با آنها نزدیک شود، هیچ يك به عظمت خود او نبودند. این است سبب افسردگی و تنهایی و حشتناك ما یا کوفسکی. یافتن دوستان واقعی برای او دشوار بود، و تنها در اواخر زندگی بود که رفته رفته آنها را در پهنه‌ی عظیم طبیعت، در وجود تنی‌چند، یافت. و تازه در میان اینان نیز دوست واقعی اندك بود. او هرگز نتوانست به بزرگترین انسان‌های عصر ما، انسانهای دست‌اندرکار سائیرزمینه‌ها، رهبران سیاسی، از نزدیک آشنا شود، و با این همه سرانجام ماهیت‌ها را دریافت و با تمام نیروی ناشی از اشتیاق برای سرکوب تنهایی خویش به سوشان یورش ببرد. این «تحول» درد دل او جای داشت، نخست به لحاظ مبارزات بزرگ قهرمانانه و پر دامنه در زمینه‌های مبارزه‌ی مستقیم سیاسی و کار، دود دیگر به لحاظ این که کلید آینده بود. پیداست که او مفهوم روشنی از آینده در سر نداشت، اما می‌دانست که در چنان آینده‌ای او، آن مرد بزرگ، سرانجام خواهد توانست آزادانه نفس بکشد و با تمام قامت برپایستد و دلش قرار گیرد. از این روست که او، این انسان بزرگ، باید در آینده احیا شود.

آهای

رفقا و مردان فرداها

به صدای این بلواگر

خدای بلندگوها

گوش کنید :

با سیلان گوش خراش شعر خود

به سوی شما می آیم
از میان دیوانهای تغزلی خویش
با شما

چون زنده با زندگان

سخن می گویم.

وقتی پیروزی بدست آمد ، وقتی انسانهای بزرگ ، انسانهای
قامت افراشته، پدید آمدند، آنگاه می توان عاشق بود و به دلخواه ترانه
سرود . اما اکنون :

ای آیندگان

در واژه نامه ها

در میان واژه های آب آورده

مانده بر کرانه ی رودبار فراموشی^۱

بجوئید

معنای واژه های شگفت و کهنه ی

«فحشا»

«سل»

و «محاصره» را

برای شما که چنین سرخوش و چالاکید

شاعری

تف سل آلود را

بازبان خشن پلاکاردها، لیسید.

۱ - Lethe . رودی افسانه ای که نوشندگان آن دچار فراموشی

می شدند. (م)

مایاکوفسکی با تمام توان خویش راه انسان آینده را هموار کرد. و از این پایگاه بود که در دوران پیش از انقلاب، ستیز بخاطر انسان بزرگ را آغاز کرد. دردنیای بورژوا را هی به سوی آینده نبود. ماهیت اجتماعی وجود نداشت. نیروئی جمعی در کار نبود که بتواند عشق بورزد. فقط خلای خورده بورژوایی بود. و او بر علیه همین خلاء اعتراض می کرد.

در اعتراض مایاکوفسکی، از همان آغاز، برخی نشانه های اجتماعی دیده می شود. اما جوهر این اعتراض چنین بود: دنیا کم عمق تر از آنست که مردی بزرگ را بپذیرد. و مرد بزرگ، این دنیای کم عمق و مزدور را که تا حد خرده بورژوایی سقوط کرده بود، بانفرت، نفی می کند. این نخستین طغیان مایاکوفسکی بود.

طغیان دوم مایاکوفسکی از جوانپیش ریشه می گرفت، البته موضوع این نیست که چون جوان بود، می خواست رفتاری جسورانه داشته باشد. نه، جوانی مایاکوفسکی معنای دیگری داشت.

او احساس می کرد که دنیایی که در آن زاده شده و بدان پیوسته، پیرو فرتوت است. این دنیا شخصیت ها و موزه های خاصی دارد که مورد احترام همه است، اما این شخصیت ها و موزه ها فقط برای تقدیس و تکریم دنیای باارزش و فرتوتی است که او در آن می زید.

مایاکوفسکی خیلی خوب می دانست که در گذشته ی بشریت گنجینه های پربهایی هست، اما می ترسید با قبول این ارزشها، بقیه ارزشهای گذشته نیز معتبر و ارجدار گردند. بنابراین بهتر است علیه همه چیز طغیان کرد و گفت: ما خود نیاکان خویشیم! بگذاریم جوانان ما

کلمات جوان خویش را بر زبان آرند، تا بتوان جامعه و جهان را جانی تازه بخشید.

جوانان معمولاً بر این واقعیت پافشاری می کنند که گفته‌ی ایشان نو است و قبلاً گفته نشده. این تمایل در نوشته‌های مایا کوفسکی سایه‌روشنهایی پدید آورده که بسیاری از منتقدان متوجه آنها شده‌اند. سایه‌روشنهایی غالباً مناقض، که از ناپختگی ریشه می گیرد، و تنها نشانه‌ی خود آرائی جوان نوحاسته‌ای است. بیخود نبود که کسانی چون شنگلی (Shengeli) و دیگر «پیرنو کران» می گفتند: «ای وای، وحشتناک است! این مذلت است» آنها را ترس برداشته بود، چون در خون خود شور جوانی نداشتند. آدم می تواند در عین پیری جوان باشد و در عین جوانی پیر. مسئله‌ی سن و سال مطرح نیست، سخن از نیروی آفرینندگی است. و آنها که این را نداشتند، نمی توانستند بفهمند که بدینگونه استعدادی جوان دارد شکل می گیرد. سایه‌روشنهای مایا کوفسکی جوان نشانه‌های بالندگی آینده‌ی اوست.

سومین گام عصبانی اوزائیده‌ی مهارت، و مهمتر از همه، مهارت در کاربرد کلمه است. او عشق بزرگی به کلمه‌ها داشت، حس می کرد کلمه‌ها دستاموز او هستند، و به فرمانش لشکر آرائی می کنند، قدرتی که بر کلمات داشت از خود بیخودش می کرد. فکر می کرد اگر کسی راه فرمانروائی بر کلمه را نداند و فقط کارهای گذشتگان را تکرار کند، چون رهبری است که در رأس ارکستر آزموده‌ای قرار می گیرد و پس از آنکه موزیسین‌ها تکه‌ای را اجرا کردند، چوبش را حرکت می دهد و بینندگان گمان می کنند اوست که دارد ارکستر را رهبری می کند. چنین آدمی به مقلدی می ماند که خیال می کند شعرهای نو می سراید، درحالی که گرفتار

پنجه‌ی انس‌دیشه‌ها و واژه‌های کهنه است. مایا کوفسکی از مشاهده‌ی ناتوانی در زمینه‌ی قالب (Form) درخشم می‌شد و می‌گفت آدم، باید به شیوه‌ای کاملاً نو شعر بسراید، او هنوز نمی‌دانست این شیوه‌ی نو، از نظر محتوی، چگونه باید باشد، اما مهم این بود که می‌بایست نو باشد. و کسی را که طبق شیوه‌های کهنه می‌نوید، باید به عنوان خدمتگزار جامعه‌ی فروتوت تنقید و تنبیه کرد.

طغیان بعدی مایا کوفسکی (همانند نقد او از محیط خویش، که از مهارتش ناشی می‌شد) طغیان تولیدی بود. در این جا ما، تا حد زیادی به گوه‌راساسی کارهای او نزدیک شده‌ایم. مایا کوفسکی می‌پرسد: آن شاعران که من بخاطر تقلیدگری، و تداوم بخشیدن به روند کهنگی جهان طردشان می‌کنم و ترانه‌هایی که پیش از ایشان سروده شده، «بالا» می‌آورند، کدامند؟ آیا در فرآورده‌های ایشان اثری از سودمندی می‌توان یافت؟ نکنند این شاعران اصلاً نمی‌توانند چیز مفیدی تولید کنند؟

مایا کوفسکی از آنهمه غزل‌پردازی، جیک جیک موزیکال، آنهمه ملودی‌های شکرین، و ستایش زندگی با گل‌های کاغذی، دچار طغیان شده بود. مایا کوفسکی نمی‌خواست زندگی ستوده شود، چون به عقیده‌ی وی ستایش زندگی، آنهم زندگی‌ای چنان وحشت‌بار، خائنانانه بود. چنین ستایشی چهره‌ی کریه زندگی را به جای آن که تغییر دهد، در گل‌های ساختگی پنهان می‌کند. این اعتقاد بی‌شبهه، ناشی از نفوذ احساسات پنهانی پیشرو او بود. اما خود مایا کوفسکی رفته رفته متوجه شد که فکرش پیشرو است و بعدها دریافت که به کدام طبقه تعلق دارد.

بدین گونه مایا کوفسکی به روشنی تمام اعلام کرد که باید چیزهای

سودمند آفرید: «شاعر، ثابت کن که ترانه‌های سودمند است!»

اما شعر به چه ترتیبی می‌تواند سودمند باشد؟

مایا کوفسکی به مسخره می‌گفت: «شعر باید راه را روشن کند» یعنی چه؟ آخر شعر که چراغ نیست! یا «شعر باید گرمابخش باشد» چه معنائی دارد؟ شعر که بخاری نیست!

البته غرض این نیست که مایا کوفسکی فکر می‌کرد شعر نه می‌تواند راه را روشن کند و نه می‌تواند گرمابخش باشد. مگر خورشید اندرزش نداده بود که: «بتاب، با تمام ارزش شکوفانت.»؟ اما او می‌دانست که شعر بگونه‌ای دیگر روشنی و گرما می‌دهد. اما چه گونه؟ راه را برای آدم نزدیک‌بینی که ناکام و ناشاد از دیدار معشوقه‌اش باز می‌گردد، نباید روشن کرد، آدمی را که در کنج آسوده‌ی خانه لمیده است، نباید گرم کرد. روشنائی و گرمایی که شاعر باید بپراکند، پرتو و کارمایه‌ای است که بتواند به نیرویی زنده تبدیل شود. او باید در تولید چیزهای تازه شرکت کند، یعنی با آنکه شعرهای او به خودی خود قابل مصرف نیستند، باید انگیزه‌ها یا روشها یا دستورهای تولید این چیزهای مفید را فراهم کند. همه اینها تغییری در محیط و بنا بر این در خود جامعه ایجاد خواهد کرد. پس منشاء علاقه‌ی وافر مایا کوفسکی به شعار شعرهای «تولیدی» که «فرآورده‌ی» تولید است. اما هرگز گل پژمرده‌ی «روح» نیست، در همین است.

مایا کوفسکی در اوان جوانی، خود به خود، به «تحول» کشیده شد. او غالباً دگرگونی را برکتی مطلوب اما مبهم و عظیم تجسم می‌کرد، هنوز نمی‌توانست آن را روشنتر تعریف کند. اما می‌دانست که

انقلاب روند سهمگین نابود کردن « اکنون » مثنوی و زایش خلاقه‌ی آینده‌ی شکوهمند و آرمانی است. و هرچه این روند تندتر، سرکشانه‌تر و بیرحمانه‌تر پیشروی کند، مایا کوفسکی بزرگ شادتر خواهد شد. و سپس با طبقه‌ی کارگر و رخداد و اولیانوف رویارو شد. او در جاده‌ی زندگی خویش با این پدیده‌های بزرگ آشنا شد، آنها را به دقت و ارسائی کرد، گرچه در آغاز کمی کناره‌جوئی می‌کرد، اما دریافت که جای او در زندگی همین جاست، و تحقق روند سهمگین نابودگری - آنچه او در جستجویش بود - از همین راه ممکن می‌شود. و او تا آن‌جا که می‌توانست برای رسیدن به این جنبش پیش رفت و تصمیم گرفت تا حد امکان شاعر پرولتاری واقعی شود. و تمام خوبی‌ها، تمام بزرگی‌ها، تمام نیروهای اجتماعی وجودش، و تمام آن اندیشه‌هایی که سه چهارم شعرش را بوجود می‌آورد و جوهر کارش را تشکیل می‌داد، همگی واقعاً به‌سوی پرولتاریا می‌شتافتند، نیروهایی که اگر همچنان پیش می‌رفتند می‌توانستند بر تمامی عناصر سرشت او چیره شوند، و ما شاعری واقعاً کارگری داشتیم.

مایا کوفسکی حس می‌کرد تمام عناصر شعر کهن سست و شکننده است، و شیشه‌ای است، و در آرزوی پتکی بود که «شیشه را می‌شکند، و شمشیر را شکل می‌دهد». شجاعت‌جویی، مهارت، صلابت و پولادوشی در تمام کارهای مایا کوفسکی دیده می‌شود. به عبارت سمبولیک، او خواستار «هنر پولادین» بود.

چه شیوه‌ای داشت؟ برخی می‌گویند: «روش او، فروکشیدن شعر است» به عبارت دیگر آنها معتقدند که شعر اعتلایافته بود و می‌توانست با بالهای ظریف خویش، بادبادک‌وار اوج بگیرد. اما این مرد ناگهان

شعر را سنگین کرده و فرو کشیده است. اما اگر بمعنای «فرو کشیدن» شعر توسط مایا کوفسکی دقیقتر نگاه کنیم، می بینیم که او عملاً به شعر اعتلا بخشید، چون آنرا از او جگانه ایده آلیسم، که شیوهی نادرست ارزیابی امور و معیار غلط ارتفاع سنجی است، فرو کشید، اما آنرا از دیدگاه ماتریالیسم که شیوهی درست ارزیابی پدیده ها و همبستگی های آنهاست، فرابرد. اول از همه می پردازیم به فرو کشیدن مضمون، می گویند مایا کوفسکی مضامین عامیانه، خیلی پیش پا افتاده، کم عمق، سبک از نظر سبک و... را برمی گزیند.

واقعیت اینست که او همیشه مضامین کم عمق و پیش پا افتاده را بر نمی گزیند، بلکه گاهگاه (و در واقع بیشتر اوقات) مضامین ماندگار و تاریخی را موضوع کار خود می کند. حتی همین مضامین ماندگار او اصیل هستند. و در خواننده این احساس را برمی انگیزند که با مفاهیمی زنده سروکار دارند، مفاهیمی که با گام های بزرگ پولادین در ریتم «چپ! چپ! چپ!» پیش می روند. تمام تجربیات او نیز چنین هستند. همگی با گام های سنگین در ریتم «چپ» پیش می روند. چرا چنین است؟ چون او تغییر جهان را وظیفه ی شاعر می دانست و می خواست فقط با این مضامین که جزیی از هسته ی این تغییر بود، دست و پنجه نرم کند، او دون شأن شاعری می دانست که در رؤیاها به آسمان برود، به ابدیت، بی نهایت و چیزهایی به همین اندازه مبهم خیره شود. زیرا آدم بصورت موجودی خوشگذران، انگل و بیننده ی سطحی در می آید، اما مایا کوفسکی می خواست سازنده باشد، به این جهت بود که مضامین مربوط به کار، ساختمان، مضامین واقعاً زمینی را برمی گزید.

فرو کشیدن کلمات: می گویند او کلمات عامیانه را زیاد بکار می برد و از کلماتی که بر اثر گذشت زمان سائیده شده، در غبار متراکم زمان مانده اند، می ترسید.

برخی می گویند: «اوه، چه کلمه ی زیبایی! فلان شاعر آن را بکار برد!» لومونوسوف (Lomonosov) فکر می کرد هر چه کلمات اسلاوی بیشتر بکار برود، سبک متعالی تر است؛ اگر هیچ کلمه ی اسلاوی در کار نباشد، «سبک نازل» است، خوب، مایا کوفسکی نمی خواست به «سبک عالی» بنویسد. می خواست به «سبک نازل» بنویسد. «سبک عالی» خیلی دست به دست گشته است، نخستین شاعران کلمات «عالی» را با دستهای مهربان و الهام زده شکل بخشیدند. بعد از ایشان کسانی آمدند با دستهای خشن که این کلمات را - به اصطلاح - رسوا کردند، و بعد از این دسته، کسانی دیگر با پنجه های سنگین تر آمدند، کسانی که شاید هرگز به واژه ای نیندیشیده بودند، و واژه ای را شکل نداده بودند، بلکه از واژه های موجود کهن استفاده می کردند و پنجه های خشونت بار خود را بعنوان پنجه های يك موزیسین جا می زدند. مایا کوفسکی گنجینه ای از واژه های کاملاً تازه کشف کرد. این گنجینه در ژرفای زمین بود، و خیش شعر این زمین بکر را برنگردانده بود. کلمات دیگری کشف کرد که نو ساخته بودند و چون تخته سنگ مرجانی پوشیده از مرجانهای زنده بودند. می بایست بازبان شعر شکل بگیرند. مایا کوفسکی این کار را کرد و اما کسانی بودند که می گفتند این «فرو کشیدن» شعر است، چرا؟ زیرا کلمات شعرهای او از آن گاری چی ها، از آن مردم شرکت کننده در میتینگ بود. این کلمات که از گویش آنان انتخاب شده بود، خون زندگی

داشتند! مایا کوفسکی هرگز از کلمه‌های مرده استفاده نمی‌کند.

ساختمان جمله: می‌گویند جمله‌های او غالباً عامیانه و پیش‌پا افتاده است و گاهی سخت نامنتظر، و اصلاً با قواعد دستوری منطبق نیست و چنین می‌نماید که او دارد با جمله‌ها بازی می‌کند.

مایا کوفسکی می‌توانست این کار را بکند، چون می‌توانست عبارات زنده را در چنگ خویش بگیرد. بی‌شبهه خلق واژه‌های نودشوارتر است تا استفاده از واژه‌های پذیرفته. مایا کوفسکی واژه‌های فراوان تازه آفرید، و این استعداد را داشت که واژه‌هایی بیافریند که پیش از وی به کار نرفته بود، اما بعد از آفرینش او، همه آنها را می‌پذیرفتند. ولی جمله‌سازی موضوع دیگریست، در این جا هر کس صاحب ذوق و آفریننده است. کسی که شکل‌های تازه‌ی سخن را، که پیش از وی به کار نرفته، ولی سخت پذیرفتنی هستند، می‌آفریند، در حوزه‌ی زبان، آدمی است واقعاً خلاق. و باید یاد آور شد که هیچکس - شاید فقط شاعری چون پوشکین و در مرحله‌ی بعد نکراسوف، و میان این دو در مرحله‌ای باز هم متفاوت، لرمانتوف - نتوانست شعری بسراید یا نثری بنویسد که چون مایا کوفسکی پیروزی‌های خلاق در نو سازی و غنی سازی زبان روسی بوجود آورد. این انکارناپذیر است.

فرو کشیدن وزن: مسئله بر سر وزن شعر است که از آن به «ملودی هماهنگ»، «زده‌های غوغاگر» یا «آواز چنگی غمگین» تعبیر می‌شود. یا وزنی که شاعری با رمانتی سیسم وارفته، بدان وسیله مسائلی از قبیل بیزاری و اندوه عمیق، عشق بسیار ملایم را شرح می‌دهد. اما چرا وزن این شعرها که این همه ساده و معمولی است، چنان

متعالی می‌نماید؟ زیرا این کسان فکر می‌کنند که روحی دارند
 نامیرا و خویشاوند تمام کروبیان و سرافیان. و وحشان به وساطت این
 فرشتگان با «ذات پروردگار» خویشاوند است. بنابراین هرچه در این
 روح می‌گذرد مقدس و سحر آساست. در واقع به گفته‌ی سالتیکوف-
 شچدرین، آدم در وجود ایشان به جای این روح به «چیزی حقیر و ناخوشایند
 برمی‌خورد و گوهر زنگار گرفته‌ی ایشان با هیچ چیز خویشی ندارد مگر
 با افراد حقیری از زمره‌ی خود». و آن تعالی فقط به چشم ایده‌آلیست‌ها،
 تعالی است، و به چشم ماتریالیست‌ها چیزی نیست جز «انحطاط و تباهی».
 وزن‌های اشعار مایا کوفسکی کدامند؟ وزن مایا کوفسکی، وزن
 مباحثه، وزن گفتار خطیب، وزن صداهای صنعتی، وزن تولید صنعتی و
 وزن پیشروی است. ظاهراً ازدیدگاه فردی متعالی که می‌پندارد در جهانی
 الوهی بسر می‌برد (اما عملاً مستراح خود را رها نمی‌کند) این گونه
 وزن‌ها احساس صمیمیت، فراغت، حرارت و تمرکز را از میان می‌برند.
 «این‌ها چیست؟ ما را کجا برده‌ای؟ آخر مگر این‌جا راسته بازار است؟»
 فرد متعالی این حرف را می‌زند و نمی‌فهمد که این‌جا اصلاً راسته بازار
 نیست، بلکه دنیایی ست سخت شکوهمند، انسانی و آفریننده. و جامعه‌ای
 است واقعی و فعال. نمی‌فهمد که این جنبش است، و این‌ها همه اصوات
 ویرانگری. او نمی‌داند که می‌توان صداهای «حرکت» را در این وزنهای
 نو، در این غرش طلبها، شنید.

فرو کشیدن قافیه: متعالی‌ها می‌گویند «این‌ها چیست؟ این چه جور
 قافیه‌ای است؟ انگار دارد باما شوخی می‌کند. او دو کلمه را در برابر
 کلمه‌ی سوم می‌گذارد، با يك کلمه خشونت‌های هوسبازانه می‌کند،

چه بیهودگی‌ها که در این کار نیست.»

مطمئناً همان‌طور که خود مایا کوفسکی می‌گفت «جانانه، مستانه، رندانه»^۱ کمتر از قوافی مایا کوفسکی ایجاد هراس می‌کند. اما مایا کوفسکی از قافیه‌های خاص خویش استفاده می‌کرد. چرا که به‌خاطر سپردن شعرهایش را آسانتر می‌کرد. این يك فرمول مشهور حافظه‌افزایی است: برای اینکه شعری در خاطر بماند، لازمست نه فقط قافیه، بلکه قافیه‌ای نو داشته باشد، نه از آن قافیه‌ها که آدم را پیرتر از آن که هست، می‌کند، زیرا از این‌گونه قوافی قرن‌ها به‌خورد خود داده‌ایم و در درون ما هست، بلکه قافیه‌ای که آدم را کامل می‌کند، قافیه‌ای چنان اصیل و اعجاب‌انگیز که به خاطر سپرده می‌شود: در واقع هر جزء شعر مایا کوفسکی «جمله‌ی قصار» است، عبارتی است به خاطر سپردنی. او اکثر شعرهای خود را از برداشت. والری بریوسف (Valery Bryvsov) وقتی بمن گفت «شاعری که شعرهای خویش را فراموش کرده یا شاعری است حقیر یا شعرهای حقیر سروده، شاعر خوب تمام شعرهای خوب خویش را به خاطر دارد.» به گمان من کاملاً حق داشت. مایا کوفسکی شعرهای خود را به خاطر داشت.

می‌گویند مایا کوفسکی روز بروز عناصر شعری را فروتر و فروتر می‌کشید، در حالی که شعر مایا کوفسکی مذهب (Refined) است.

اما شعر او به کدام مفهوم «مذهب» است؟ تهنذب در سالنهای گوناگون دیده می‌شود. اگر شلوار آدم را خیاط خوبی دوخته باشد

۱- در ترجمه‌ی قوافی اصلی، سه کلمه‌ی هم‌قافیه که می‌تواند در غزلیات

فارسی مصطلح باشد، آوردیم. م.

می‌گویند «برازنده» است. و معه‌ذا «تهذب» و «برازندگی» باهم در تضاد هستند. «برازندگی» همان راه مقتضی و پذیرفته‌ی دیگران است، در حالی که تهذب چیزی است که به شکل جدید بیان می‌شود. چیزی که بالاستقلال بدست آمده و پیشگامان در یافتن آن، تلاش کرده‌اند.

ببینید مایا کوفسکی خودش در باره‌ی روش سرودن شعر چه می‌گوید. او به یاد می‌آورد که کی و کجا فلان قافیه را یافته‌است: «از دروازه‌های آربت (Arbet gates) می‌گذشتم و این قافیه به یادم آمد. هفت هشت روز در فکر این بودم که چگونه آنرا با چند کلمه بیان کنم.» مایا کوفسکی سخت کوش بود. بالبداهه گون بود. بلکه جوینده‌ای بود مصمم و با وجدان. در واقع حتی يك سطر کارهای او، نه تنها در سالهائی که شنگلی استعدادش را می‌پذیرفت بلکه در سالهائی که از مرگ استعداد او سخن می‌گفت، تهی نیست، هر بیت شعر او با ارزش است. چون کشف شده و آفریده شده است. مایا کوفسکی می‌گفت از سطرهایی که چیز تازه‌ای اضافه نمی‌کند شرمند است، مایا کوفسکی کارگر شعر است. در روند تولید ساده یاد در صنعت می‌توان نمونه‌هایی طرح ریخت و سپس به ساختن نسخه‌های متعدد پرداخت. مثلاً در صنعت چاپ وقتی يك سطر شعر بوجود آمد یا مقاله‌ای نوشته شد، می‌توان آنرا در میلیون‌ها نسخه چاپ کرد و این باز تولید (تکثیر) صنعتی است. اما آن چه شاعر می‌آفریند همیشه الگو و نمونه‌ی تازه‌است. مایا کوفسکی بدین شیوه کار می‌کرد.

می‌توانیم به حق بگوئیم که پیوند مایا کوفسکی با جنبش اجتماعی، پیوندی بسیار عضوی (ارگانیک) و سخت‌شایان توجه‌است، پروزی‌های

بدست آمده از پیوستن مایاکوفسکی به نیروهای ما ، برای ما خیلی اهمیت داشت.

اما مایاکوفسکی همزاد داشت، و شوربختی او در همین بود ، چرا در ا بیات پولادین شعرهای اجتماعی مایاکوفسکی به کمبود آشکار تجسم^۱ برمی خوریم؟ آیا او از امر مجسمه‌آزم موضوع منفرد می ترسد و به این جهت در جستجوی سمبل‌های خیلی بزرگ و پرپژواک برمی آید؟ این را بدین گونه می توان توضیح داد که مایاکوفسکی به حد کافی به چیزهای مجسم نزدیک نشد. شهر دوردست چون غولی مه آلود می- نماید و تشخیص خیابانها، خانه‌ها و به ویژه آدمهای آن دشوار است . مایاکوفسکی هم شهر سوسیالیسم، شهر انقلاب را بدین گونه می دید ، از آن استقبال می کرد، و صفش می کرد، اما هرگز در خیابانهای آن گام نزده بود. این یکی از درست‌ترین توضیحات است.

علاوه بر این، مایاکوفسکی از هیچ چیزی به اندازه‌ی ورود همزاد خود- که همه جاتعقیبش می کرد- به شهر سوسیالیسم، نمی ترسید. حضورش را حس می کرد. از او ترس و نفرت داشت، ولی نمی توانست از چنگش خلاص شود. بدی کار همزاد او این بود که سخت دلفریب بود و فریبندگی همان چیزی بود که مایاکوفسکی را می ترساند . زیرا گریز از چنگ همزاد ناسازگار و بیقواره سخت آسان است . حقیقت این است که فریبندگی همزاد نشان دهنده‌ی واقعیت آن است و معلوم می دارد که بعضی از منشهای خود انسان را جذب کرده است: آدم این منشهارا از آگاهی خود

۱- معادل نارسای Concrete(ness) ، که در مقابل abstract (تجربیدی)

دور می‌کند اما همین باعث می‌شود که منشها ، به شخصیت دیگر ،
 شخصیتی خیالی ، که عملاً پیرو آدم نیست ، اما در وجود ، در نا آگاه ، در
 شخصیت مکمل انسان زندگی می‌کند ، پناه ببرند .

عناصر واجزاء این همزاد کدام بودند؟ چیزهای حقیری که هنوز
 در مایا کوفسکی وجود داشت . ولی منشهای خرده بورژوازی مایا کوفسکی
 نفرت آور نبودند . اگر حرص ، پول ، دسیسه چینی ، بدگویی ، حسرت یا
 تحقیر دیگران ، و خلاصه تمام منشهایی که زمینه معمولی زندگی
 فرومایگان را می‌سازد ، چارچوب منشهای خورده بورژوازی او را هم
 می‌ساخت ، مایا کوفسکی همه آنها را هر چه زودتر در نزدیکترین باتلاق
 فرو می‌ریخت . اما همزاد او از عناصر دیگری شکل گرفته بود . دل بستگی
 عظیم به عشق و آرامش ، دل بستگی عظیم به همدردی واقعاً صمیمانه و
 اشتیاق عظیم نسبت به تمام جانداران ، شوری چنان عظیم که مایا کوفسکی
 حاضر بود بر اثر آن اسب خسته ی پیری را در آغوش بگیرد .

آدمم ، در چشم اسب نگریستم :

خیابانها ، واژگونه ،

در واقعیت آن شناور بود .

آدمم و دیدم

از منخرین او قطره قطره آب می‌چکد و

در علف هرز هاگم می‌شود .

و دردی حیوانی

که نمی‌توانستم بازدارمش ،

موج زنان از من سرریز کرد .

وهردوی ما را درخود غرق کرد .
 اسبکم، ببین، خواهش می‌کنم گریه نکن .
 می‌دانی پشیمانی چیست ؟
 آنها آدمند ،

چرا خیال می‌کنی از آنها بدتری؟
 عزیزم، ما همه يك کمی اسب هستیم .
 هر يك از ما، به گونه‌ای، اسب است .
 مایاکوفسکی از آغوش گرفتن ویولن نیز ابائی نداشت. چرا که
 ویولن برایش ازرنج نغمه سر می‌داد. و نشانه‌ی مصائب زندگی بود.
 برخاستم

با تردید نت‌ها را مرور کردم
 پایه‌ی نت‌ها زیر بار من خم می‌شدند
 و از این خشونت مبهوت بودند
 درحالی‌که گردن چوبی (ویولن) را در آغوش داشتم ،
 از گلویم این سخن برون آمد «خدایا!»
 «گوش کن ویولن

بنظر تو آیا ما به هم شبیه نیستیم؟
 من هم زار می‌زنم، اما کاری نمی‌کنم.»
 موزیسین‌ها فریاد زدند

«شمارا به میکروفن قسم^۱
 ببینید دارد با که عشق می‌بازد؟»
 اما من برای حرفشان تره هم خرد نمی‌کنم .

۱- قیاس کنید با «شمارا به خدا قسم» م.

«می دانی چه، ویولن
 بیا باهم زندگی کنیم
 باشد؟»

این خوب بود یا بد؟ دوست داشتنی بود یا نه؟ اگر کسی در اشتیاق عشق، «اندکی عشق»، باشد، اگر کسی در پی همدردی باشد و خواهان کسانی که دوستدارش باشند و براو گرد آیند، بداست؟ همه‌ی این خواستهای درونی که مایا کوفسکی آنها را نکشته بود، به بهترین شکل خود متظاهر شدند: به شکل توانایی درک واقعی مردم و نیاز وحشتناک به تفاهم با دیگران، گهگاه تسلیافتن و ستایش شدن. آیا ستودنی نیست که مایا کوفسکی وجود این دشواری را در همه‌جا حس می‌کرد؟ شنگلی می‌گوید: «ببینید، اوبارها کلمه‌ی «اعصاب» را به کار گرفته، او خودش می‌گوید که خالش خوب نیست.» ظاهراً شنگلی خیال می‌کند چون مایا کوفسکی گفته «من از پولادم» پس کلمه‌اش هم از پولاد است. نه، سخن مایا کوفسکی چنین معنایی نمی‌دهد. در پس این زره فولادی که تمامی جهان در آن پژواک می‌یافت، قلبی می‌تپید که نه تنها پرشور، مهربان، بلکه قلبی شکستنی و رنج‌پذیر و حساس بود. و شاید اگر این حساسیت عظیم و شور حزم آمیز براو چیره نبود، کارهای او گرمایی را که دارند، نمی‌داشتند.

این نرمی عواطف، گهگاه، با پیروزی تمام در آهن یکپارچه‌ی ناقوس مایا کوفسکی که پیروزی او را آواز می‌داد، رخنه می‌کرد. وقتی ناقوس را در ریخته‌گری قالب می‌گیرند برای دوام عمر بدان‌اندکی از فلزی نرم چون قلع می‌افزایند، تا آلیاژی مذاب بدست آید، اما اگر

قلع، این ماده‌ی نرم وجودی پولادین بیش از اندازه باشد، آلیاژی نامناسب فراهم می‌آید و ماده‌ی نرم راه خود را می‌گیرد، جدا می‌شود و به همزاد بدل می‌گردد.

مایا کوفسکی در شعر خود از این مایا کوفسکی همزاد، نرم‌خو، بسیار مهربان و سخت حساس، دردناکانه حساس، می‌ترسید. او احساس می‌کرد که در عصر پولاد زندگی می‌کند، و عصری بزرگ در رسیده است: «من به تنهایی عضله‌هایی نیرومند دارم. قلبم چون پتکی گران می‌زند، و به راحتی می‌توانم با صدایی رسا برای مردمانی انبوه سخن بگویم و می‌خواهم چنین کنم. چرا این دمل، این زخم عمیق خونریز دردزون من است؟» مایا کوفسکی به نهایت می‌کوشید شعر خویش را از چنگ این نرمی و لطافت برهاند، اما پیروزی همیشه یارش نبود. و همزادش گهگاه رخنه می‌کرد. سخن وی را می‌گسست و ترانه‌ی «این» و آن - چیزهایی که مایا کوفسکی واقعی، مایا کوفسکی قدرتمند، نمی‌خواست درباره‌شان بسراید - سر می‌داد. و این در خیلی جاها دیده می‌شود: در شعرهای احساساتی و عاشقانه‌هایی که مایا کوفسکی به بهانه‌های مختلف می‌سرود و در شکوه‌های گاه و بیگاهش، که مضمون آنها نارضائی بود و دست نیافتن به تفاهم یا شوق تکامل، سخت‌گیری و حشمتان نزدیکترین دوستان که با وی در کاسه‌ی زخم جنگ خورده هم‌خورا کند، آنها که در جبهه‌ای مشترک هم‌نبرد وی بودند.

همه‌ی ما چون آن «بزرگمرد» نیستیم که می‌گفت: «شاعران نیازی ژرف به مهربانی ندارند.» همه‌ی ما این را در نمی‌یابیم، و همه‌ی ما نمی‌فهمیم که مایا کوفسکی نیازمند مهربانی و عطف ژرف بود، که هیچ

چیز برایش لازم تر از سخن مهر آمیز، حتی ساده ترین واژه ها، نبود. چرا که این سخن می توانست در دل همزادش راه یابد و اندوه عمیق همزاد را تسلی بخشد.

همین همزاد است که بر اثر رخنه کردن در سرودهای مایا کوفسکی، ملودی دوم مایا کوفسکی را آفرید. مایا کوفسکی می توانست گریبان این همزاد را، با نیرویی هر چه بیشتر، شورمندانه و پیروزمندانه، بگیرد و آن را بدو نیم کند و بگوید: «تو حق نداری بنام مایا کوفسکی سخن بگویی!» و آن گاه با صدای شکوهمند و طنین افکن خویش به سرودن ادامه دهد. اما گهگاه گریبان همزاد را رها می کرد و همزاد، همانند ویولن، ترانه های سوزناک سر می داد. و دیگر به دشواری می شد میان مایا کوفسکی واقعی و همزاد او فرق گذاشت.

دوگانگی شخصیت مایا کوفسکی، به نحوی حیرت بار نمایشگر ویژگی دوران انتقالی ماست، به راستی معجزه آمیز می بود اگر اودر این مبارزه پیشروی نمی کرد و می توانست این خرده بورژوازی ملایم درون خویش، این غزلسرای احساساتی را بی هیچ دشواری بکشد و بلافاصله «شاعر - بلندگو» بشود. شاید يك شاعر واقعاً پرولتاری که از صفوف پرولتاریا برخاسته، يك انقلابی واقعی از سنخ «پیشوا» يك پیشوای شعر، این راه را دنبال بگیرد. اما مایا کوفسکی چنین شاعری نبود. از این رو نبردهای وی، سدهائی که وی از راه برداشت، و مبارزه ای که برای چیرگی بر خویش بدان دست زد، چنین با اهمیت هستند.

آیا او پیروز شد؟ آری، در شعر پیروز شد و برگلوی همزاد خویش پا گذاشت. وقتی می گفت «برگلوی شعر خود پا گذاشتم» مقصودش این

بود که بر گلوی سروده‌هایی که همزادش می‌خواست بسراید، پانهاد .
مایاکوفسکی نیاز مبرم به این کار را، به‌ویژه پس از پیوند با « انجمن
نویسندگان پرولتری روسیه » حس می‌کرد.

مایاکوفسکی بررغم دلبستگی به همزاد ، وبررغم آن‌که گهگاه
می‌پرسید: آیا من همزاد خویش نیستم؟، بررغم همه‌ی اینها روی گلوی
همزاد خویش پا می‌فشرد. وهمزادش به‌همین خاطر اورا کشت. پیروزی
همزاد مایاکوفسکی در رخنه به‌شعرهای وی چندان وزن و رنگی نداشت،
اما چون ظاهراً، در زندگی خصوصی‌اش نقش مهمی داشت ، توانست
اورا بمرگ رهنمون شود.

خیلی‌ها می‌پرسند: «چرا مایاکوفسکی خودرا کشت؟» من توضیح
نمی‌دهم، چون نمی‌دانم، خودش می‌گوید^۱: «از شما خواهش می‌کنم
زندگیم را نکاوید (شاعر فقید از شایعه‌پردازی خوشش نمی‌آید.)»
ما فقط از دیدگاهی کلی به این مرگ می‌نگریم . ما از شرایط
بی‌خبریم. فقط می‌دانیم مایاکوفسکی می‌گفت: «من نه‌درسیاست، نه‌در
شعر، و نه بر فراز دریای عظیم توده‌ی مردم، که شنونده‌ی سختم بودند ،
از همزاد خویش نمی‌ترسیدم، اما در کنار دریاچه‌ای احساس‌انگیز، آنجا
که بلبل می‌خواند، ماه فرومی‌تابید و قایق عشق بادبان برمی‌افراشت ،
آنجا بود که به کشتی شکسته‌ها می‌مانستم. از من دیگر در این باره چیزی
نپرسید. آنجا همزاد من از من نیرومندتر بود. بر من چیره می‌شد و مرا
فرومی‌گرفت، و من احساس می‌کردم که اگر مایاکوفسکی پولادین را
نکشم، چون انسانی درهم‌شکسته زندگی را دنبال خواهم کرد.» همزاد
او تکه‌ای از اورا به‌دندان خائیده بود، سوراخ‌های بزرگ در او پدید

۱- این جمله از آخرین نامه که در بستر مرگش یافتند، نقل می‌شود. م

آورده بود و او نمی خواست باتنی سوراخ سوراخ به سیرد ریاها بپردازد.
بهرتر بود در جوانی به زندگی خود پایان دهد.

همین توضیح باید کفایت کند، زیرا درست است و نیازی به پرس و
جوی بیشتر نداریم و کند و کاو در این زمینه کار درستی هم نیست.

ولی ما این نکته را مهم می دانیم: فرهیخته نمایان^۱ و عوام اندیشانی
که گرد مایا کوفسکی بودند، با همزاد او قرار و مدار داشتند. اینان
می خواستند ثابت کنند که همزاد بر خود مایا کوفسکی مستولی شده
است، نه بر قایق سست عواطف او، که همزاد بر مایا کوفسکی سیاستگر
چیره شده، و مایا کوفسکی، این نو آور دنیای شعر، را فروافکنده است.
اکنون تروتسکی یار و رفیق این فرهیخته نمایان است. او دیگر رفیق
مایا کوفسکی نیست، ینار همزاد وی است و راهش با ما جداست.
تروتسکی می نویسد که فاجعه‌ی مایا کوفسکی در آن است که او باشوقی
تمام به جنبش عشق ورزید و با گام‌هایی استوار به سوی آن پیش رفت.
اما چون جنبش، جنبشی راستین نبود، عشق او نیز دروغین شد و راه
پیموده هم راه راستین نبود.

طبعاً، جنبشی که تروتسکی را در آن سهمی نباشد، جنبش نیست!
همین کافیست تا جنبش را «دروغین» بنامیم! تروتسکی می گوید که
مایا کوفسکی خود را کشت، چون جنبش بروفق خواست تروتسکی
پیش رفت؛ حال اگر به راه دلخواه تروتسکی می رفت، چنان آتش بازی
خیره کننده‌یی از شکوفه‌های آن پدید می آمد که مایا کوفسکی مجال
اندوه خواری نمی یافت.

می بینید چگونه تروتسکی به سود دهی کوچک سیاسی خویش،

آن ده‌ی چرك آلود و ورشکسته، هرچه را که باعناصر متری و پیشرو دشمنی دارد، در آغوش می‌کشد؟

اما مایاکوفسکی نامیرا به زندگی ادامه می‌دهد و مایاکوفسکی نامیرا از همزاد خویش هراسی ندارد. همزاد مرد، چون سرشتی بسیار شخصی داشت. و حتی اگر هنوز بهترین شعرهای همزاد او را باعلاقه بخوانند، این‌علاقه ناشی از تاریخ است، اما آثاری که ساخته‌ی مایاکوفسکی «پولادین»، مایاکوفسکی پرتحرک است، نشانه‌گذار بزرگترین دوران تاریخ بشر خواهند بود.

مدتها بعد، پس از آنکه نظامهای متری و کامل بوجود آید، مردم از عصری که مادر آن هستیم، به‌عنوان عصری شگفت یاد خواهند کرد. از این‌رو تمامی ما، کسانی که در این عصر بسر می‌بریم، باید به‌خاطر داشته باشیم که برای این عصر به‌خاطر ناتوانی‌هایش نفرت بورزیم، زیرا عصر ما برآستی اعجاب‌انگیز است و آدم باید راهی‌دراز دراصلاح خویش بی‌یماید تا به جرأت بگوید، در زمینه‌ای که چك امروزگاری باارزش است. مایاکوفسکی در نوشته‌ها و آثار اجتماعی مهم خویش می‌تواند چنین امروزگاری باشد، و او همدلان و همدستان بسیار دارد، نخستین همدستان او کتابها و آثارش هستند، که به صدای بلند می‌خوانند، می‌درخشند و ما را گرمی می‌بخشند و پرتوشان چنان تابناک است که همه‌ی بوف‌ها و خفاش‌ها باید به‌گوشه‌های دوربگریزند، اما شعر او چون تیغ آفتاب دمان در آن تاریکی‌های دوردست از میان برمی‌داردشان.

دودیکر ما همدلان اوئیم، وقتی «ما» می‌گوییم، غرضم خودم و

دوستانم، یا «آکادمی پیشرو» و یا «اتحادیه‌ی نویسندگان روس» نیست، بلکه آن «ما» بی‌ست که اینک پیشگام خلاق و پرتحرک بشریت را تشکیل می‌دهد و از نظر تعداد روز بروز برتر می‌شود. این همان «ما» است، «ما»ی دهه‌ی ۱۹۱۰، دهه‌ی ۲۰، دهه‌ی ۳۰، و دهه‌ی ۴۰ قرن ما، این همان «ما»ئی است که می‌ستیزد، می‌آفریند و می‌زید.

این «ما» خود را همدستان مایا کوفسکی، نه همدستان همزاداو، بلکه باور مایا کوفسکی پولادین، شاعری که شخصیتی اجتماعی را متبلور کرد، می‌داند. شاید شاعری که ما خواستارش بودیم، در وجود مایا کوفسکی به کمال نرسید، اما تا کمال راهی دراز پوید. از این روست که ما خود را یار او می‌دانیم و حق داریم این را بی‌احساس شرمساری بیان کنیم.

اگر برادری و یگانگی را از جانب شخص خویش بر شخصیتی بزرگ تحمیل می‌کردیم، شایسته‌ی شرم می‌بودیم. اما اکنون از جانب جمع، و «ما»ی آفریننده سخن می‌گوییم. چه خوشبختند آنان که زنده یا مرده، از پرتو دوستی، برخوردار می‌شوند و جان تازه می‌گیرند.

