

- اشعار زندان هوشی مینه ● هفت شعر از ناظم حکمت
- شعری از زاهاریا استانکو ● شاعری از سودان
- مقاله ای از لوکاج ● نگاهی به ادبیات جوان آلمان
- شعری از برتولت برشت ● چند شعر از لورکا
- نویسندگانی که فرهنگ خود را ویران می کنند
- شاعری از یونان

احمد شاملو
زاهاریا استانکو
ثمین باغچه بان
رضا سیدحسینی
محمد مفتاح الفیتوری
هوشی مینه
فرهاد مهریار
قاسم صنعوی
ناظم حکمت

لوکاج
منوچهر آتشی
فرانتس کافکا
برتولت برشت

کتاب نمونه

جنگ هنر و ادبیات

م. سرشک
یرژی آندریوسکی
گتورگ سفهریس
سروش حبیبی
اسماعیل خوئی
منوچهر فکری ارشاد
گارسیا لورکا
فرانکا
هوشنگ طاهری

شریف خزانه
محمود کیانوش
ع. روح بخشان

فربرز سعادت
ابوالحسن نجفی

میشل دئون
بابک رستگار
آن ابر



۱

« کتاب نمونه » منتشر می کند:

- ☐ سیاست هنر سیاست شعر: خسرو گل سرخی
- ☐ برگزیده داستانهای احمد شاملو
- ☐ کاریکلماتور (کتاب دوم) : پرویز شاپور
- ☐ شعر معاصر یونان : به انتخاب و ترجمه قاسم صنفوی
- ☐ ادبیات توده : خسرو گل سرخی

روی جلد کار پرویز شاپور



۴۳ ریال

کتاب نمونه
ویژه ترجمه

با نظر عاطفه کرکین



کتاب نمونه ، ویژه ترجمه

با نظر عاطفه گرگین

چاپ اول بهار ۱۳۵۱ در چاپخانه سکه

ناشر : کتاب نمونه ، تهران - ایران

خیابان شاهرضا ، روبروی دانشگاه ، ابتدای خیابان دانشگاه

حق چاپ برای «کتاب نمونه» محفوظ است

مقاله

هنر و تربیت هربرت رید بیروش حبیبی

توماس مان یا کافکا گئورگ لوکاچ فریرز سعادت

نویسندگانی که فرهنگ خود را ویران می کنند شریف خزانة

بابک رستگار

وقتی کودک درون ما بالغ گردد، دیگر مرده‌ای بیش نیستیم.
برانکوزی.

هربرت رید
سروش حبیبی

هنر و تربیت

طی مدتی که در یکی از دانشگاهها، استاد کرسی هنرهای زیبا بودم، بامشکلات آموزش این درس به‌وضع خاصی آشنا شدم. کار من عبارت بود از اینکه يك دوره «تاریخ و سنجش هنر» را اداره ، و در پایان، از دانشجویانی که این موضوع را به عنوان يك درس اصلی انتخاب کرده‌اند امتحان کنم. در تمام دروس دیگر — مثل زبانهای کهنه یا نو ، ادبیات انگلیسی، تاریخ، ریاضیات و فلسفه — اساس سنجش آمادگی و تبهر دانشجویان ، از نوع عقلی است. دیدم هرچند ممکن است که شیوه نگارش ادبی، یا خوانا بودن خط دانشجویان در قضاوت استاد بی‌تاثیر نباشد، ولی دانشجویی بهتر می‌تواند رضایت ممتحن را جلب کند، که حافظه‌ای قوی، فکری منطقی و پشتکاری فراوان داشته باشد. ولی هرقدر روی معیارها و ملاکهای سنجش توانایی دانشجویان در درس خودم بیشتر تعمق می‌کردم، متقاعدتر می‌شدم که به‌هیچ‌وجه این کیفیتهای قابل تحسین، مطرح نیست. بلکه کیفیتی بسیار روشن و دقیق مورد نظر است که ممکن است به «حساسیت» تعبیر شود. مثلاً ممکن بود که دانشجویی تمام وقایع و حقایق تاریخ هنر را (از قبیل تاریخ تولد و مرگ هنرمندان، تعریف اصطلاحات و حتی روانشناسی موضوع) به‌خوبی بداند ولی اگر در برابر يك اثر هنری قرار گیرد به‌هیچ‌روی قادر به تشخیص ارزشهای هنری آن نباشد و

با از اینهم مهمتر توانایی تمیز و مقایسه ارزشهای زیبایی چند اثر هنری را نداشته باشد.

شاید بتوان گفت که درس هنرهای زیبا از این راه، عامل اصلاح کننده و متعادل کننده موثری برای افراطهای عقلی موجود در نظام تربیتی ما بوده است. ولی می بینیم که این درس در عمل، چنین نقشی را نداشته است. اگر دانشجویی در تمام دروس به جز هنرهای زیبا مرتکب خطاهای بخشودنی گردد، درخشش او در این درس و نمره ممتازی که نصیبش شده است او را به کاری نخواهد آمد. به عکس هرکوششی در مورد شناختن و سلب صلاحیت از دانشجویی که در تاریخ یا ادبیات کلاسیک درخشان است ولی از حساسیت زیبایی سنجی بی بهره است جدی تلقی نمی شود، شاید وقوف مبهم به همین تعارضها، بهانه ای برای سهل انگاری کلی در آموزش هنر در دانشگاههای بریتانیاست و در مورد کشورهای دیگر شاید بتوان گفت که دانشگاهها به این راضی بوده اند که هم خود را تنها به جنبه های عقلی موضوع مصروف دارند.

دوران بیگناهی

يك بررسی روی عوامل روانی که در فصل گذشته مورد بحث قرار گرفت نشان می دهد که در زمینه تربیت و آموزش به طور اعم، هر اصلی صادق باشد، در زمینه تربیت هنری باید به معنی عادی کلمه بازگشت و کوشید به هر طریق که ممکن است، آنچه را که در فرد، سرکوب یا حذف شده است آشکار ساخت. تمام کسانی که با تربیت کودکان سروکار دارند معتقدند که، انگیزه زیبانگاری تا سن یازده یا دوازده سالگی در کودکان طبیعی است. به این معنی که تا این سن کودکان در هم آهنگی رنگها و ترکیب های تخیلی، دارای احساس غریزی هستند و عموماً گمان می کنند که با شروع دوران بلوغ، این استعداد های غریزی جای خود را برای جولان استعداد های منطقی تر و فعالیت های مربوط به آنها آزاد می کنند و این فعالیت ها خود به تدریج جایگزین زیبا نگاری شده و آن را از میدان خارج می کند. ولی گذشته از اینکه، لاقط در مورد کودکان مناطق شمالی اروپا به هیچ روی نمی توان گفت که دوران بلوغ دریازده سالگی شروع می شود، این تعبیر زیاده از حد ساده است. در واقع رشد و تحول استعدادها تدریجی است و ممکن است در اثر يك شکست یا وقفه

ناگهانی در سیر تربیتی کودک تسریع گردد. و این تحول به کمک نظریه روانشناسی که در فصل گذشته ارائه شد به طور طبیعی توجیه می‌شود. فراخود^۱ آگاه و نقاد، که از همه نظر و در تمام وجوه، به صورت يك عامل کنترل کننده کوبنده غرایز عمل می‌کند، به تدریج و آهستگی در طفل ایجاد شده و توسعه می‌یابد. غریزه‌هایی که در فعالیت زیبانگاری تظاهر کرده و بیان می‌شوند، ممکن است بی‌ضرر نمایند ولی باید به‌خاطر داشت که در این مرحله از رشد، تمایل کلی در این جهت است که آنچه فروید اصل واقعیت می‌خواند - و چیزی جز تصور کلی از رفتار عادی که والدین و معلم نماینده آنند نیست - جایگزین اصل لذت که تا آن زمان تنها اصل هادی زندگی طفل بوده است، می‌شود. فروید می‌گوید: «فراخود نماینده تمام قیدها و محدودیتهای اخلاقی و حامی انگیزه کمال، و به طور خلاصه - و تا آنجا که ما قادر به درک روانی آن بوده‌ایم - عامل راهبر به‌سوی کیفیتهای عالی در زندگی انسان است. از آنجا که منشاء فراخود را می‌توان در نفوذ والدین، معلمان و دیگران دانست، اگر توجه خود را به این منابع معطوف داریم بیشتر به اهمیت آن پی خواهیم برد. معمولاً والدین و قدرتهای مشابه آنها در امر تربیت کودکان تابع فرمانهای فراخود خود هستند. روابط خود با فراخود، نزد آنها هرچه باشد، در زمینه تربیت کودکان همیشه سخت‌گیر و مصرند. مشکلات دوران کودکی خود را از یاد برده‌اند و خرسندند که خود را در مقام والدین خود ببینند، والدینی که در روزگار خود، بر آنها سخت می‌گرفتند و اغماض نمی‌شناختند. نتیجه اینست که فراخود طفل، در حقیقت نه بنابه سرمشق والدین بلکه مطابق فراخود آنها شکل می‌گیرد و همان محتویات آن را کسب می‌کند و وسیله‌ای برای انتقال سنت‌ها و ارزشهای پایایی می‌شود که نسل به نسل منتقل شده است»^۲.

می‌توانیم بگوییم که فراخود طفل، در حدود سن یازده سالگی شروع به شکل گرفتن می‌کند. آن را نباید فقط سنی دانست که در آن انگیزه‌های غریزی زیبایی‌سنجی طفل رفته رفته ضعیف می‌شود و سرانجام از بین می‌رود، بلکه هم‌چنین سنی است که در آن خودآگاهی اخلاقی کودک خود می‌نماید.

کودك نابغه

در مورد تعداد کمی از کودکان (یعنی آنها که از نظر حساسیت زیبایی سنجی، در شمار اطفال نابغه و استثنائی تلقی می‌شوند) این عمل حذف‌گرایی صورت نمی‌گیرد. به این دلیل از نظر تربیت هنری دو مسئله جالب توجه مطرح است:

۱ - به چه سبب این استثناء پیش می‌آید؟

۲ - در صورتیکه افزایش تعداد این موارد استثنایی مطلوب باشد.

به چه راه می‌توان آن را افزایش داد؟

مسئله پیچیده‌تر از آنست که بتوان در این مختصر به نحو شایسته‌ای بررسی کرد ولی بدون شك می‌توان آن را چه از نظر جسمانی و چه از لحاظ روانی تفسیر و توجیه کرد. به طور کلی می‌توان گفت که بنابه اصول روانکاوی، این موارد استثناء به همان طریقی ظاهر می‌شود که تمام خوارق عادات روانی به وجود می‌آیند: به این معنی که به یکی از علل بسیاری که در روانکاوی روشن شده است، شخصی موفق نمی‌شود که اصل واقعیت را کاملاً جانشین اصل لذت کند. این چنین شخصی ممکن است در طول راههای متعدد پس‌گوز، حتی تا مرحله جنون پیش رود. ولی درپاره‌ای از موارد، این سازش باواقعیت انجام می‌شود و به صورت فعالیت هنری تظاهر می‌کند.

گاهی چنین فرض می‌شود که افراد این اقلیت، به داشتن کیفیت‌هایی از نوع فیزیولوژیکی متمایزند - به این معنی که دارای ساختمان بدنی خاصی هستند که نسبت به محرکهای خارجی مثل نور، رنگ، صدا و جرم دارای حساسیتی بیش از معمولند. اگر لذتی که از این کیفیت‌های جسمانی کسب می‌کنند به قدر کفایت عمیق باشد، ناچارند در برابر عواملی که نیروی آنها را به سوی فعالیتهای مورد پسند اجتماع منحرف می‌سازد، به نحو موثرتری مقاومت کنند. شواهد و قراین بسیاری در دست است که این «خوی هنری» دارای ماهیتی سرکش و خودسر است. گوته را نه فقط شاعری بزرگ بلکه شخصی «متعادل» و اساساً منطقی می‌شناسیم. معهذا حتی در مورد او، شواهدی در دست داریم که حالت غیر طبیعی روانی او را ثابت می‌کند. او خود در کتاب «شعر و حقیقت»^۱ نقل می‌کند که چگونه در دوران کودکی یکبار نتوانسته است در برابر يك سرسام تخریب

مقاومت کند و بیشتر وسایل و اشیاء سفالین خانه پدر و مادرش را خرد کرده است.

به گمان من می‌توانیم قبول کنیم که تمام کودکان در آغاز زندگی، به تمام توانایی‌های احساسی یا جسمانی که برای هنرمند شدن لازم است مجهزند. ممکن است اقلیتی از کودکان را که دارای خصوصیات جسمانی، ناهنجارند، به کلی از این حساسیت عاری دانست - یعنی افرادی که چنان در برابر الحان، کر و در مقابل رنگها نابیناوند که از هر واکنش هنری عاجزند. ولی حتی این، فرض است که باید به طریق علمی تایید گردد. اکثریت مهم اطفال، در هنگام تولد دارای حساسیت هنری هستند و تجربیات آنها طی نخستین سال زندگی است که معین می‌کند که آیا طفل قدرت بیان زیبایی را خواهد داشت و به بیان کافی احساسهای خود و انتقال آنها به دیگران توانا خواهد بود یا نه.

به این ترتیب، ما همه در هنگام تولد هنرمندیم و در اجتماع بورژوازی خود به افرادی کند قریحه و غیرحساس مبدل می‌شویم و این به سبب آنست که خواه در طی اعمال و تجربیاتی که تربیت می‌یابیم از نظر جسمانی عاجز می‌شویم به طوریکه بدنمان دیگر قادر به بیان خود از طریق انجام حرکات و پدید آوردن الحان طبیعی و هم‌آهنگ نیست و خواه از نظر روانی ناقص می‌شویم. زیرا اجتماع مفهومی و تصویری از «طبیعی بودن» را به ما تحمیل و مارا به قبول آن وادار می‌کند که با بیان آزاد انگیزه‌های هنری و زیبایی به کلی بیگانه است.

مسئله برسر ارزشهاست

بنابراین مسئله تربیت هنری حل می‌شود - یا به بیان صحیح‌تر معمایی که مسئله تربیت مطرح می‌کند بدیهی می‌گردد. چه ممکن است تصور شود که پرورش انگیزه‌های هنری فقط به قیمت مبارزه با آن گروه از گرایشها و نفوذهایی ممکن است که هدفشان ساختن يك «شهروند خوب» است. یعنی افرادی که نماینده فراخود خود و حامل سنتها و ارزشهای قدیمی هستند، ارزشهایی که به همین شکل، نسل به نسل منتقل شده است.

بنابراین مسئله در خصوص ارزشهاست و به همین صورت یعنی به صورت مسئله ارزشها، توسط افلاطون مطرح شده است و معمایی که به این نحو پیش‌نهاد شده، تنها از راه کوشش در این راه گشوده شده است که

خود هنر را به صورت نماینده‌ای از فراخود، به صورت حامل ارزشهای اخلاقی و ایدئالیستی درآوریم. ولی همانطور که دیدیم کلیه شواهد تاریخ موید این حقیقتند که همینکه هنر به ارزشهای اخلاقی و عقلانی مقید شد در سراشیب انحطاط می‌افتد. زیرا بین ارزشهای غریزی و ارزشهایی که می‌توانیم به اختصار سنتی بنامیم، یعنی بین نیروهای نهاد و قدرت فراخود، تضادی اساسی موجود است.

نظر افلاطون درباره هنر و تربیت

نظر افلاطون در خصوص هنر، باعث ایجاد سوء تفاهمهای بسیار شده است. و این نه به سبب آنست که مفسران و نقادان افلاطون، او را درست درك نکرده‌اند، بلکه بیشتر به علت آنست که درکار هنر کاردان نبوده و آنرا به درستی درك نمی‌کرده‌اند. ادعا نمی‌کنم که افلاطون را بهتر از دیگران می‌شناسم ولی معتقدم که پذیرفتن نظری که در این کتاب ارائه شده کمکی برای روشن شدن این نکته است که چرا افلاطون، هنر تقلیدی را نکوهش کرده، و نیز موید اینست که آنچه افلاطون خوار داشته، نه کیفیت حسی و غریزی هنر، بلکه اختلاط و اغتشاش ارزشهای زیبایی و اخلاقی بوده است. البته نمی‌توان گفت که تصور افلاطون از هنر از نفوذ قلمروهای دیگر آزاد بوده است. او نیز مثل سایر همعصرانش، برای ارزشهای زیبایی، مقولۀ جدا و مستقلی قایل نبود. برای او، هنر مفهومی کلی نبود، بلکه هنرهای مختلف وجود به جوری می‌شناخت که بیشتر صورتهای زیبا و خوشایند فعالیت‌های عملی بودند و کمتر طرق بیان تجربیات ذهنی. اگر عقیدۀ ما درباره هنر — یعنی زبانی برای انتقال دانش شهودی ما از واقعیت — به افلاطون عرضه می‌شد به شدت مورد مخالفت او قرار می‌گرفت و در واقع این مخالفت او با هنر، به اعتبار این اندیشه است که هنر به انتقال هیچ گونه حقیقتی توانا نیست و بنابراین نمی‌تواند انسان را در اعمال اخلاقی، هادی و راهنما باشد.

نظریه افلاطون در خصوص هنر، برپایۀ تصور سه گانه‌ای از واقعیت استوار است و ناچار، به طوریکه دیدیم، از این لحاظ با نظر فروید شباهت دارد. البته شاید مقایسۀ این دو دستگاه فکری، قدری مبالغه آمیز و تخیلی بنماید ولی آزمودن آن خالی از فایده نیست، افلاطون به سه گروه یا طبقه از اشیاء قایل است^۱. اول شکل مطلق و ابدی، که کاملاً

۱ — اینجا باید ذکر کنم که بهترین بیانی که از فلسفه هنر افلاطون دیده‌ام در مقاله‌ای در مجله مانید، Miud جلد سی و هشتم شماره ۱۳۴ نوشته گالینگود R. G. Collingwood- بوده است.

واقعی و قابل فهم است (مثال). دوم اشیاء قابل رؤیت و احساس که بدل یا پرتوی از شکل مطلقند (نمود). و سوم آثار هنری که بدلی از اشیاء گروه دومند. به همین ترتیب نیز سه طبقه از دانش را با این سه درجه یا گروه واقعیات مربوط می‌کند و نسبت می‌دهد. به این ترتیب نوع دانشی که در يك اثر هنری نهفته است، فقط انعکاسی از دانش حسی است که در تصور خام، از واقعیت، که نتیجه تجربیات روزانه ماست نهفته است. فقط کسانی که با کمک نظام فلسفی می‌توانند به بالاترین پایه از وجود دست یابند، می‌توانند تصویری کافی و مناسب از واقعیت مطلق کسب کنند و در نتیجه همانها به شناختن خوبی و حقیقت توانایند.

به وضوح ملاحظه می‌شود که بالاترین پایه از واقعیت و دانش، با مفهوم فراخود، فروید، مقارنه دارد. و نیز واقعیت و دانش درجه دوم افلاطون را می‌توان بازندگی آگاه «خود» فروید مربوط دانست. ولی قبل از آنکه بتوانیم مفهوم واقعیت و دانش درجه سوم افلاطون را با مفهوم نهاد فروید بسنجیم، باید نظر افلاطون را با دقت بیشتری بررسی کنیم.

درست است که افلاطون، هنر را به منزله شبیه سازی از روی شبیه و یا صورت ظاهری از ظاهر دیگر می‌داند و بیانی که معمولاً از این نکته ارائه کرده باعث شده است که نظریه او از هنر، به غلط به تقلید تعبیر شود، ولی باید دانست که افلاطون هرگز اثر هنری را به عنوان تصویر دقیق واقعیت، به صورت تصویر دقیقی از آن، تعریف نکرده است. بلکه آن را رویدادی می‌داند که با واقعیت در ارتباط است، منتها در سطحی دیگر، در کتاب مطالعات، در موارد بسیار می‌بینیم که افلاطون به وضوح به ماهیت غیر منطقی این درجه از واقعیت واقف بوده است. شاید بهترین نمونه، توصیفی باشد که سقراط در ایون Ion از شاعر می‌کند:

«زیرا شاعران خوب، همه، خواه حماسه سرا یا غزلسرا، اشعار زیبای خود را، نه به یاری هنر، بلکه از راه الهام و در حال بیخودی و خلسه می‌سرایند و همچنانکه عیاشان و باده گساران کوریبانتی Corybantian به هنگام رقص و پایکوبی، از عقل و خرد آزادند، غزلسرایان نیز وقتی نغمه های زیبای خویش را می‌سرایند، در فرمان عقل و اراده خود نیستند، بلکه تحت تاثیر نیروی موسیقی و وزن، از خود بیخود می‌شوند و الهام می‌گیرند. همچنانکه دختران با کوس، فقط تحت نفوذ دیوتیزوس، و نه در حال هوشیاری، به کشیدن شیر و غسل از رودخانه توانایند، روح غزلسرایان هم، به طوریکه خود می‌گویند، جز این نمی‌کند زیرا آنها در اشعارشان به ما

می‌گویند که ترانه‌های خود را از چشمه‌های عسل می‌گیرند و چون شکوفه‌هایی از باغها و دره‌های سرسبز موزها می‌چینند^۱، و مثل زنبوران عسل از گلی به گل دیگری می‌روند، و این درست است زیرا شاعر، موجودی سبکبال و مقدس است و قادر به یافتن اندیشه بدیعی نیست، مگر زمانی که الهام بگیرد و از هوشیاری بیرون آید و دیگر عقل در او نباشد. تازمانی که به این حال دست نیافته است ناتوان، و از الهام بیگانه است.» این بیان، شاید به قدر کفایت روشن و قاطع باشد، ولی توصیف و بیان نظر افلاطون را در خصوص هنر، آنطور که پرفسور کالینگ‌وود، در مقاله‌ای که ذکر آن رفت ارائه کرده است، ممکن است به بیان امروزی‌تر، به عنوان اشاره‌ای صریح‌تر به ماهیت ناخودآگاه آفرینش‌هنری نقل کرد. «هنر را نمی‌توان دانش دانست، زیرا حاوی حقیقتی نبوده و موضوع آن عقیده یا تصویری کلی نیست. عقیده‌ای نیست، زیرا فایده‌ای بر آن متصور نیست و هدف آن، درک نیست... آن را باید تصور خواند، و موضوع آن تصاویر خیال است. جز صورتهای ظاهری نیست که به خیال می‌آید، دریافته می‌شود و به آفرینش می‌انجامد... و این آفرینش عملی است که اگر با خواب یکی نباشد، لااقل با آن شباهت بسیار دارد. این تلاش تخیلی، بر هیچ چیز دلالت نمی‌کند و به این دلیل، هنرمند نه تنها از دانش، بلکه حتی از داشتن عقیده‌ای هم محروم است و آثارش حاوی هیچ حقیقتی و حتی ادعایی نیست که درست یا نادرست باشد. بلکه فقط حاوی جلایی است که در پشت آن هیچ نیست. این جلا همانست که مازیایی می‌نامیم...»

ایرادهای افلاطون را به هنرمند و دلایل مخالفتش را با قبول جایی برای او در جمهور ایده‌آلش، می‌توان به دو نوع خلاصه کرد: یکی ایراد منطقی و دیگری زاهدانه. در حکمت افلاطون سراسر فرض، و نیز در حقیقت تاکید بر اینست که عقل والاترین جزء طبیعت ماست و فقط زندگی‌ای ممکن است با سعادت و رستگاری همراه باشد که تحت هدایت و راهبری خرد قرار گیرد. در نتیجه افلاطون به نوعی از بیان، که در درجه اول بر عواطف و هیجانها اثر می‌کند و چه منشاء و چه شکل آن غیر منطقی است، خوشبین نیست درست است که در جایی از کتابش (فیلبوس Philebus) امکان وجود هنری مطلق و انتزاعی را می‌پذیرد، ولی به طور کلی به نظر افلاطون، هنر بر لذات نفسانی متکی بوده و منحرف کننده

۱ - موز Muses الهگان نه‌گانه اساتیری، که دختران زئوس و منموزین Mnemosyne بودند و بر هنرها نظارت می‌کردند و در کوه هلیکون Helicon منزل داشتند.

است و همین که بر احساسات و تخیل آدمیان نیرویی چنین بزرگ اعمال می‌کند، بهترین دلیل است برای آنکه به شدت مهار شود و این نکته، از مقام و وظیفه‌ای که برای موسیقی به عنوان يك وسیله تربیتی قایل است، به روشنی آشکار می‌شود (مراجعه شود به کتاب سوم جمهور و کتاب دوم قوانین) مثلاً:

«تربیت عاملی است که جوانان را به سوی عقل سالم و راستینی که مورد تایید قوانین است و سالخوردگان و صالحان، به راستی می‌شناسند می‌کشاند و راهبری می‌کند. بنابراین برای آنکه روح کودک عادت نکند که از طریق غیر از آنچه قانون مجاز می‌داند، و از راهی غیر از راه پیروان قانون، احساس غم یا لذت کند، بلکه به عکس حکم قانون را محترم شمارد و غم یا لذتش با غم و لذت سالخوردگان مقارن و هم‌آهنگ باشد ... سرودها به وجود آمده‌اند. سرودهایی که به راستی مسحور می‌کنند و چنان تنظیم شده‌اند که هم‌آهنگی را که موضوع صحبت ماست پدید آورند. از آنجا که مغز کودک تاب تحمل آموزش سنگین وجدی را ندارد، این سرودها به صورت نمایشنامه و ترانه تهیه شده‌اند و توسط بازیگران اجرا می‌شوند. همچنانکه وقتی آدمی بیمار و جسمش رنجور است پرستاران داروها و چیزهای خوب و شفا بخش را همراه با اغذیه گوارا و مطبوع و چیزهای مضر را در اغذیه بدمزه به او می‌دهند تا یکی را دوست بدارد و از دیگری دوری جوید، به همین شکل نیز قانون‌گذار حقیقی شاعر را قانع، و اگر نتواند او را وادار می‌کند که آنطور که شایسته است بابه کار بردن کلمات والا و پرارزش، در وزن اشعار خود، سیمای مردان پرهیزکار، دلیر و از هر حیث نیکو رفتار، و در الحان و آهنگ سرودهایش، موسیقی این گونه مردان را بیان دارد.»

در اینجا نیز، مثل همه جا در سرتاسر حکمت افلاطون، برای هنر نقشی به تمام معنی کنشی، در زمینه تربیت معین شده است. هنر را به عنوان چیز قابل اغماضی تلقی می‌کند که دامنه آن را می‌توان بارعایت احتیاط لازم، در مرحله‌ای از تربیت که بیم عصیان کودکان علیه سختی و خشکی نظام منطقی می‌رود تا قلمرو آنها گسترش داد، قندی است که تلخی واجب دارو را گوارا می‌کند. پوشش شیرین و گوارای حب است. درست است که پاره‌ای از فضیلت‌ها و حقایق ممکن است در شعر و ترانه‌ها و به طور کلی در هنر ستوده شود. ولی فضیلت‌ها معین و شکلها محدودند. بنابراین دلیلی نیست که صورتهای هنری یکباره و برای همیشه، مشخص، طبقه‌بندی، و

به صورت قوانینی لایتغیر که انحراف از آنها گاهی نابخشودنی باشد ، پذیرفته نشوند. به همین دلیل است که افلاطون ، هنر مصریان را به دیده تحسین می نگردد. به نظر می رسد که مصریان از دیرباز همین اصولی را که اینک مورد بحث و بررسی ماست می شناختند و شهروندان جوانشان، بایست که باشیوه ها و اشکال فضیلت آشنایی داشته باشند. این اشکال را مشخص می کردند و نگاره آنها را در معبد های خود به نمایش می گذاشتند و هیچ نقاش یا هنرمند دیگری اجازه بدعت و نوآوری نداشت، تا به امروز، هیچ گونه تغییری، چه در این هنرها ، یادر موسیقی مجاز شمرده نشده است و می بینیم که آثار هنری آنها به همان اشکال ده هزار سال پیش نقاشی و قالب گیری می شوند و نقاشی ها و حجاریهای کهنه و قدیمی آنها، بدون کمترین گزافه و اغراق، ذره ای زیباتر یا زشت تر از آثار امروزشان نیست. و درست به همان پایه از مهارت و آبدستی تهیه می شود.^۱

هرچند که قرنهای بسیار از زمان افلاطون گذشته است، ولی می توانیم ادعا کنیم که دانش ما از هنر مصری، بسیار بیش از آنست که افلاطون می دانست و می دانیم که نظر او در این خصوص زیاده خام و ساده شده است. طی «ده هزار سالی» که افلاطون اشاره کرده است، هنر مصری چند دوره تحول را گذرانده است و حتی اگر ثبات قابل ملاحظه ای در شیوه هنری آن به چشم می خورد ، محدود و منحصر به فقط یک نوع هنر، یعنی هنر روحانی معبد ها است و شامل هنر زنده و مبتنی بر لذات نفسانی مردم نمی شود. ولی ایراد افلاطون بر هنر، نیازی به استدلال تاریخی، و ارائه شواهدی از این قبیل ندارد. او به طور کلی هنر را به عنوان بیانی از جزء عاطفی و نظام ناپذیر طبیعت ما می داند و معتقد است که به همین علت باید در راه هدفها و ایده آلهای منطقی و فضیلتها تقبیح شود. به بیان فروید که کاملاً وارد می نماید، می توان گفت که افلاطون هنر را به عنوان فورانی از درون ضمیر ناخود آگاه می داند و خطر آن هست که نظم روبنایی را که فراخود می خوانیم مختل سازد.

بنابراین اگر قرار باشد که در نظام کلی تربیت، مقام ارجمندتری برای هنر قایل شویم، و اگر قرار باشد هنرها را به طور سنجیده و برای نفس هنر تشویق کنیم و توسعه دهیم، باید با حکمت منطقی و مبتنی بر استدلال زندگی، که افلاطون چنین فصیح و به گویایی تبلیغ می کند مبارزه کنیم و تنها حکمت افلاطون نیست که مورد گفتگوست، زیرا دیدیم که هنر

نیروی، خواه فکری و یا مذهبی، که در کنترل هنر برای هنر کوشا باشد، فقط به خاموش کردن آتش زندگی و جوشش آن می‌انجامد.

وسیله نیکوفر جام

نظری که من در ارائه‌اش می‌کوشم آنست که هر برداشت راستین از عقل باید برای عواطف انسانی و تمام اموری که از آنها متاثرند و توسط آنها مشخص می‌شوند، جایی و مقامی قایل شود. تاریخ جهان به‌طور کلی، و تاریخ زندگی افراد آن به‌طور خاص، حاکی از آنست که حذف و سرکوبی کلی و بی‌استثنای جزء عاطفی و غریزی وجود ما نتیجه‌ای جز سیاهی وادبار نخواهد داشت. از سوی دیگر باید بی‌چون وچرا پذیرفت که تنها سیاهی وادباری که با آن قابل قیاس است، از نمایش آزاد و بی‌قیدانه همین عواطف و غریزه‌ها ناشی می‌شود. فروید، خود به‌بیان زیر به این معنی اعتراف کرده است: «نقش تربیت ... منع و نهی و حذف است و این وظیفه خود را در تمام اعصار، به‌نحو قابل ستایشی ایفا کرده است. ولی تحلیل روانی به‌ما آموخته است که همین حذف و سرکوفت غرایز است که خطر بیماری‌های روانی را در بر دارد ... لذا نقش تربیت آنست که قایق زندگی را بین دو خطر غرق شدن در طوفان، و درهم شکسته شدن بر سینه صخره‌ها، یعنی بین رها کردن عنان غرایز و سرکوب کردن آنها، در راه صواب هدایت کند. مگر در صورتیکه مسئله یکسر غیر قابل حل باشد، باید بتوان بهترین و مناسب‌ترین نحوه تربیت را که متضمن حداکثر خوبی و حداقل زیان باشد کشف کرد. مسئله برسر آنست که بدانیم تا چه حد و به چه هنگام و از کدام طریق باید منع کرد.» و نیز مسئله برسر آنست که بدانیم به چه میزان و در چه هنگام و از کدام طریق باید تشویق کرد. پرورش و تربیت هنری در راه تشویق غرایز و به‌عنوان تأمین داروی مصونیت دهنده علیه سخت‌گیریهای نظام معمول تربیت، دارای اهمیت خاص است و باید در آینده نقشی بلند پایه‌تر از آنچه تا به‌حال به عهده آن گذاشته شده بازی کند.

تولید کننده و مصرف کننده

اینک هنگام آن رسیده است که دو جنبه از تربیت هنری را از هم

تمیز دهیم : یکی تربیت فرد به عنوان هنرمند و دیگری تربیت فرد در سنجش و ادراک و شناختن هنر. این خود به منزله تمیز دادن بین تربیت تولید کننده و مصرف کننده است. از آنجا که استعداد ذاتی تلذو افراد نفساً باهم متفاوت است و یاب‌طور غیر متساوی هم‌آهنگ گشته است، مسیرهایی که باید طی شود در مرحله خاصی از هم جدا می‌شود و با توجه به اشاره‌هایی که گذشت و مطالبی که بیان داشتیم، به نظر می‌آید که این استقاق مسیر و تنافر راهها باید در سن یازده سالگی آشکار شود لااقل، معلم مهربان و علاقمند باید از راه مشاهده، بین یازده و پانزده سالگی، در هر مورد، وجود زمینه‌ها و آمادگیهای ذوقی یا به اصطلاح «استعداد هنری» را به آسانی تشخیص دهد. ولی در این مرحله، تشخیص و تمیز بین افرادی که نسبت به زیبایی دارای حساسیتی کلی هستند، و آن گروه کمیاب‌تری که قادرند محسوسات و تجربیات خود را از زیبایی شکل بخشند و آنها را به این طریق بیان کنند، دارای اهمیت بسیار است. گروه همشکلی از کودکان که بابهود روشهای تربیتی روبه تزايد است، دارای حساسیتی آشکار خواهند بود و این گروه هم‌شکل را می‌توان به عنوان طعمه‌ای لذیذ در چنگال معلمان هنر تلقی کرد. از میان این گروه عده‌ای موفق خواهند شد، معمولاً از طریق جلب نظر والدین خود بر برتری ارزشهای خودنمایانه هنر، در سلسله ارزشهای اجتماعی، نسبت به مشاغل ممکن دیگر، بر پیش داوریهای آنها غالب شوند (والبته پرداختن به هنر، از ماشین‌نویسی و تند نویسی و کارهای دفتری دیگر بالاتر بود و تقریباً می‌توان آن را حرفه‌ای تخصصی دانست). در حال حاضر، این افراد نخبه، با روحهای حساسشان، به مدرسه‌های هنری تحویل داده می‌شوند تا برابر روش متقدمان، دوره آموزش طرح و نقش از روی مدل و تمام انواع دیگر تمرینهای آکادمی را طی کنند. ولی در حقیقت، از میان این افراد حساس، جز یکی در هزار، همه از هرگونه استعداد آفرینندگی عاری هستند. پذیرا هستند، ولی بی‌برند. در مرحله خاصی ممکن است قدمهایی برداشته شود که خلاقیت طبیعی و خودبه‌خود طفولیت، در کودک حفظ شود، ولی امروز، زمانی که پدر و مادر یا معلم شروع می‌کنند به هنرمند کردن طفل فکر کنند، سرنوشت کودک، هم‌اکنون از این جهت معین شده است.

بحث روی اینکه آیا روانشناسی، زمانی موفق خواهد شد که رشد و تکامل فرد را در ابتدای طفولیت تاحدی در اختیار گیرد که تمایل خاصی — مثلاً استعداد هنری — را به طور آگاه انتخاب و هدایت کند،

یانه، بحثی بیهوده است. در حال حاضر چنین امکانی به هیچوجه وجود ندارد و چاره‌ای جز این نیست که از امکاناتی که در اثر وراثت و محیط اتفاقی به وجود آمده است نهایت بهره را بگیریم. نتیجه بسیار مناسب زمان به دست می‌آید که انتخاب حرفه، در نتیجه تشخیص دقیق استعداد ذاتی و خصال کودک صورت گیرد. آنچه برای انتخاب شاگردانی که باید به عنوان نقاش یا پیکر تراش تربیت شوند لازم است، آنست که یازده سال اول عمر کودک، بود یا نبود آنچه را که (برای اجتناب از به کار بردن واژه گنگ «آفرینندگی») استعداد شکل بخشیدن می‌نامیم تعیین شود و منظور من از استعداد شکل دادن، توانایی انتقال الهام شکل یا رنگی، که از قشر ناخودآگاه یا غریزی روان سرچشمه می‌گیرد، به مواد شکل پذیر مثل سنگ، گل یا رنگ است (حتی می‌توان کلمات و الحان را هم در این شمار به حساب آورد) و تنها همین استعداد و توانایی است که يك هنرمند باذوق را از هر فرد انسانی رشید و با احساسی متمایز می‌کند. ولی عجالتاً اهمیت این الهام‌ها را نادیده می‌گیریم. همینقدر کافی است که به خاطر داشته باشیم که از آغاز جهان تاکنون، هیچ هنر بزرگی - هیچ هنری که عموماً و غریزاً به عنوان هنری بزرگ شناخته شده باشد - از این مشخصات خاص عاری نبوده است.

ممکن است زمانیکه وسیله‌ای برای آزمایش بود یا نبود چنین استعدادی در فرد کشف شود، جامعه به وفور نقاش و مجسمه‌ساز تهدید شود. اگر فرض کنیم که چنین وسیله‌ای در اختیار جمهوری آن عصر بیفتد، جمهور معین و مقرر خواهد کرد که برای اقتصاد اجتماعی خود به چه تعداد هنرمند نیازمند است و براساس این نیازمندی، گروهی از طریق مسابقه برگزیده و به آموزش گذاشته خواهند شد. ولی نیاز نیست که احتمال چنین امکانی، جدی تلقی شود. شعار «هنرمند نوع خاصی از انسان نیست بلکه هراسان، نوع خاص هنرمند است» بسیار تکرار شده است و بیان حقیقی اساسی است. ولی اگر اختلاف در ساختمان احساس و نحوه تلذذ نفسانی افراد را نادیده انگاریم، از واقعیت دوری جسته‌ایم. امیدواریم که هر فرد انسانی، در صورتیکه از طریق تربیت ناصحیح سرکوب و ناقص نشده باشد، بتواند مثل نوعی هنرمند، احساس و اندیشه خود را بیان کند. ولی فقط يك نوع به خصوص از انسان است که می‌تواند شاعر، نقاش، پیکر تراش یا موسیقیدان بزرگی بشود.

تربیت غریزه‌ها.

اگر ایده‌آل آنست که تعداد کسانی که باید برای پرداختن به

نقاشی، پیکرتراشی و به‌طور کلی هنرهای خلاقه، تربیت شوند، محدود گردد، به‌عکس شایسته است که شماره کسانی که باید برای شناختن و لذت بردن از هنرها تربیت شوند به‌میزان بسیار گسترش یابد. در حقیقت هیچکس، مگر کسانی که یاب‌علت بلاهت یا نقص مغزی به‌کلی از درک هنری محرومند و امیدی به‌علاجشان نیست، نباید از این چنین تربیتی معاف باشند. بنابه‌اصول روانشناسی و نیز به حکم عقل سالم، انگیزه‌های زیبایی‌سنجی که طبیعت در نهاد کودکان گذاشته و تمام کودکان در سراسر دنیا و در تمام اعصار، به‌نحوی بسیار یکسان از آن بهره‌مند بوده‌اند، در مردم به‌اصطلاح تربیت شده و تحمیل‌کرده به‌خواب رفته است. در نتیجه نباید از حدود مهارت و توانایی ما خارج باشد که طریقه‌ای پیدا کنیم که این انگیزه‌ها در قشری نزدیک‌تر به سطح خود آگاهی حفظ گردد و از این راه مغز را قادر سازیم که پاسخهای عاطفیش را به زیبایی‌ها که نفوذ و تاثیر پالاینده و تعالی دهنده‌شان امروز به‌معدود ناچیزی از انسانها محدود شده است تا میزان وسیعتری توسعه و گسترش دهد. همچنانکه در جای دیگر و به‌کرات مدلل داشته‌ام، تمایز موجود بین هنرهای زیبا و هنرهای کار بردی، در تفاوت درجه و نحوه برداشت است و نه در اختلاف در نوع هنر. در هر اجتماع طبیعی، از هر سطح و رده‌ها باشد، تمام فعالیت‌های اجتماعی از نوع هنری است. وزن و هم‌آهنگی، بر تمام آنچه کرده و ساخته می‌شود تسلط دارد و سایه می‌افکند: به‌این مفهوم، هر انسانی نوعی هنرمند می‌بود و هیچ نوع هنری به‌گناه اینکه مفید فایده‌ایست، تحقیر نمی‌شد.

معها اگر در این میان، از تعارضی که بین ارزشهای مورد بررسی پیش می‌آید پرهیز کنیم، نتیجه‌ای نخواهیم گرفت. هیچ‌چیز بیهوده‌تر از انتقال تمام ارزشها نیست. باید بکوشیم و بیاموزیم که از اهمیت و اعتبار ارزشهای اجتماعی و فکری، که هدف تابناک سراسر سنت کلاسیک بود، به‌میزان بسیار و حدود وسیع بکاهیم. تاریخ خونین و تلخ جهانی را که بیش از دوهزار سال براساس برتری و اعتبار انواع ارزشهای ایدئولوژیکی استوار بوده است، نمی‌توان ضامن معتبری برای تامین و پیشبرد سعادت بشر دانست. بهتر است دست کم کوشش کنیم به‌جای طرد و نکوهش تربیت غریزه‌ها نتایج اعمال آن را به‌تجربه بیازماییم. اگر احیاناً چنین آزمایشی باشکست روبرو شد زبان آن از آنچه جهان تاکنون تحمل کرده و هنوز هم می‌کند سخت‌تر نخواهد بود.

چگونگی عمل تربیت

اینجا هنوز لازم است که ببینیم در عمل «تربیت غریزه‌ها»^۱ به خصوص در زمینه هنر، چه عواملی مطرح است. دیدیم که فروید، نهاد را به صورت «دیگ جوشانی از تحریکها» تعریف کرده است. ولی اثر هنری همیشه حاوی یک نوع نظم است. البته لازم نیست که خود را حتی برای مفهوم کلاسیک نظم، به ارزشهایی از قبیل تقارن، نسبت‌های منظم و خط پیرامون مشخص محدود کنیم. شیوه باروک که در تمام کیفیت‌ها راه مخالف را می‌رود همچنان هنر است و ثابت می‌کند که نظم و ارتباط و تناسب، ممکن است مفاهیمی باز، بیقاعده و تغییرناپذیر باشد. در حقیقت وجه مشترک تمام انواع هنر، یک نوع نیرومندی، ژرفا و حرارت زندگی است — چیزی که «دستخط هنرمند» می‌خوانیم ولی دستخطی که — برای تکمیل تشابه — تمام صفحه اثر را فرا می‌گیرد. به عبارت دیگر یک اثر هنری، کمیت و در عین حال کیفیت کار را در بردارد و نیرومندی و ژرفا، باید همراه با کمیت اثر گسترش داشته باشد.

فروید همچنین، و ظاهراً برخلاف توصیفی که از نهاد — یعنی به عنوان اغتشاشی کلی و دیگی جوشان از تحریکها — کرده، همانطور که اشاره شد می‌گوید: «در نهاد، چیزی که بتوان با تصور زمان مربوط ساخت، وجود ندارد. گذشت زمان در آن تشخیص داده نمی‌شود. در اثر گذشت زمان تغییری در اعمال ذهنی صورت نمی‌گیرد. (و این نکته‌ای بسیار جالب بوده و از نظر اندیشه فلسفی مستحق توجه بسیار است) ... و پیوسته به من ثابت می‌شود که در نظریه خود از واقعیت غیر قابل تردید و بدیهی که غرایز سرکوب شده، با گذشت زمان التیام نمی‌یابد، استفاده کافی نکرده‌ام. و به نظر می‌آید که این نکته امکان نزدیک شدن به حقایق به‌راستی

۱ — شاید بهتر است که غریزه را تعریف کنیم. «وجه تمایز غریزه از محرك آنست که غریزه، از منابع تحریک داخل دستگاه بدن سرچشمه می‌گیرد و به صورت نیروی پایدار عمل می‌کند و طوری است که فرد نمی‌تواند، آنطور که در رابطه با یک محرك خارجی صادق است، از طریق دوری جستن از آن فرار کند. غریزه را می‌توان به داشتن یک منشاء، موضوع و هدف، از محرك متمایز دانست. منشاء حالت تحریک و برانگیختن است که در داخل بدن است و هدف غریزه عبارتست از برطرف کردن این تحریک، غریزه در طی این مسیر، از منشاء به سوی نیل به هدف خود صورت ذهنی فعالی پیدا می‌کند. می‌توانیم آن را به صورت مقداری انرژی مجسم کنیم که راه خود را به زور به سوی هدفی باز می‌کند. نقل از New Znhoductory Lechus فروید. صفحه ۱۲۵

عمیق را به‌ما عرضه می‌کند. «بعید نیست که مفتاح معمای هنر را بتوان در میان این حقایق جستجو کرد. به‌خاطر داشته باشیم که فرض ما این بوده است که ساختمان خاص جسمانی وحسی هنرمند، او را به «دریافت روابطی در قشرهای عمیق‌تر خود و نهاد که در دسترس افراد عادی نیست.» قادر می‌کند. اگر در نظر آوریم که این منطقه، این دیگ جوشانی که هنرمند می‌تواند بدرون آن نگاه کند، ناحیه‌ایست که عنصر زمان در آن راهی ندارد، شاید بتوانیم توضیحی دربارهٔ سرچشمهٔ این انرژی حیاتی که به انگیزه‌های خلاقهٔ هنرمند منتقل می‌شود به‌دست آوریم و یالاقل درباره کشش کلی که هنرمند را به بیان مقصود خود ملهم می‌سازد، اشاره‌ای گویا و راهبر بیابیم. زیرا هرچیز که تابع گذشت زمان نباشد، به همان دلیل نیز کلی است و در همه جا صادق است. آنگاه هنرمند را در حالی پیش‌نظر می‌آوریم که به‌درون دیگ جوشان آزاد از گذشت زمان و سرشار از نیروهای شدید حیاتی فرو می‌رود و به‌طریقی، مقداری از این نیروها را در سطح دیگ ظاهر می‌سازد، ممکن است که گاهی تاب تحمل چنین تماس‌های مستقیم را با اعماق ذهن نداشته باشیم — این چنین هنری را غریب، *uu nm bch* و *uu* و *uu* سراسر آمیز می‌خوانیم. ممکن است باره‌ای از این موارد را — در بعضی از آثار دوران «جنون» بوش *Bosch* ال‌گرکو *Drveco* یا گویا *Croya* که در راه خیال بازی افراط کرده‌اند، بپذیریم. ولی به‌طور کلی، هنرمند باید صورتهای غریبی را که در نظر می‌آورد، مهار کند و آنها را در همان هیاتی که خود در برابر صحنه خیال وارد، در پیش چشمان کم‌بصیرت تماشاگران نگسترده. و این وظیفهٔ آن بخش از ذهن هنرمند است که ما «خود» می‌نامیم. خود است که بین نهاد هنرمند و جهان خارج نقش واسطه را دارد و او را به‌صورت یک فرد آگاه جلوه‌گر می‌سازد. فروید می‌گوید: خود، عضو حسی، تمام دستگاه بدن است. ولی نه تنها نسبت به تحریکات جهان خارج، بلکه همچنین نسبت به تحریکاتی که از دنیای درون سرچشمه می‌گیرند حساس است. اگر خود را به‌عنوان بخشی از نهاد، که در اثر نزدیکی و تماس با جهان خارج و اثراتی که روی آن داشته تغییر شکل داده است تلقی کنیم، راه خطا نرفته‌ایم...

خود، باید برای اجرای این وظیفه، جهان خارج را مورد بررسی و مشاهده قرار دهد و به کمک آثاری که به صورت خطوط حافظه، از مشاهدات و دریافتهای حسی بر آن باقی مانده است، تصویری برابر واقعیت ترکیب کند و به کمک آزمایش واقعیت، هر عنصری از این تصویر دنیای

بیرون را که از منابع تحریکات درونی ناشی شده است از آن حذف کند. خود، در برابر نهاد، راههای اقدام و حرکت را زیر نظر و در اختیار دارد، و اندیشه، این عامل تعلل و طفره را بین میل و عمل حایل می‌کند و از این فرصت، از بقایای تجربه‌ای که در حافظه انبار شده است سود می‌جوید. به این طریق، از اهمیت اصل لذت، که نیروی غیرقابل انکار و مقاومت ناپذیر، بر اعمال درون نهاد اعمال می‌کند می‌کاهد و اصل واقعیت را که امنیتی بیشتر و موفقیتی بزرگتر را نوید می‌دهد، جایگزین آن می‌کند.^۱

اینها تمام در مورد تحول افراد عادی صحیح است ولی درخصوص هنرمند، استثنایی هست، هنرمند، عناصری را که نتیجه‌ای از تحریکات درونی است از تصویر خود از جهان خارج حذف نمی‌کند. برعکس قصد او درست وارد کردن این گونه عناصر است و با وارد کردن نیروهایی از سطوح عمقی وجود را ما نهاد می‌خوانیم. سطح همواره و منظم برداشت قراردادی و عرفی از واقعیت را مختل می‌سازد و پر عارضه می‌کند. هنرمند میل دارد که از عامل تعلل و طفره یا سنجیده اندیشه فرار کند و تمام اصالت و حرارت زندگی الهام و دریافتهای خود را از اعمال غریزی ذهن، به جهان خارج منعکس کند.

توجه هنرمند باید در جهت سازش باشد و به این ترتیب فوران انرژیهای غریزی را طوری کنترل کند که به‌طور نامناسب باعث وحشت فرد طبیعی نگردد. هنرمند این کار را با تغییر شکل دادن تصویرهای خیال خود که قانونی نمی‌شناسند، و از راه شکل و تناسب بخشیدن بر آنها و با پوشاندن آنها به پوشش سمبلیا و افسانه‌ها انجام می‌دهد تا آنها را برای مردم عادی قابل هضم و پذیرش کند. به این شکل می‌توان گفت که کار هنرمند از دو عمل تشکیل شده است: یکی عمل اولی که اصلی است و همیشه به اسم شهود و الهام شناخته شده است و به زبان روانشناسی به صورت فرو رفتن به قشرهای عمیق ضمیر ناخودآگاه بیان داشتیم، و یکی عمل بعدی سنجش و پالایش است که در ضمن آن مشاهدات و الهامات هنرمند در نسجی بافته می‌شود که در زندگی سازمان‌دار جهان واقعیتها، جایی برای خود دارد.

سمبل و اساطیر، همیشه، در همین سطح ساده و وحشی باقی می‌ماند. آنها، همانطور که در افسانه‌ها و فرهنگ عامه بیان می‌شود، چیزی جز آفریده‌های تخیل ما نیستند. فقط زمانی که نژادی صاحب خودآگاهی، خداشناسی و اخلاق شد، سمبل‌ها و اساطیر، باتیغ فکر ناقص می‌شود —

آرایی منطقی می یابد و متبحر می گردد. آنوقت، هنر می میرد. زیرا در این گونه مباحث، انسان باید کودک باقی بماند و تربیت نباید هدفی جز حفظ اثری از تیزبینی و لذت چشم بیگناه کودک در درون ، داشته باشد .

گئورگ لوكاچ
فريرز سعادت

فرانتس كافكا يا توماس مان

ما مبانی فکری و گرایش‌های مهم اسلوبی جنبش ضد واقع‌گرایی بورژوائی مدرن را تحلیل کردیم تا شرایطی را که در آن امروزه ادبیات «عمیق» بورژوائی میتواند شکوفا گردد تعریف کنیم. امکان داشت دامنه بررسی را گسترده‌تر سازیم تا ادبیات «بازاری» را نیز شامل گردد فقط برای آنکه ریشه‌های اجتماعی آنرا آشکار کنیم. برخی از پدیده‌هایی که مورد بحث قرار گرفت بطرز بسیار بارزی در این نوع ادبیات مشاهده میگردد. گرایش به افراد نابهنجار و منحرف را در نظر بگیرید. تصاویر خنده‌آور از صحنه‌های هراس‌انگیز در روزنامه‌ها نشان میدهد که این گرایش مستقیماً از زندگی سرچشمه میگیرد. یا داستان‌های پلیسی را در نظر آورید. در آثار کنان دوویل این سبک ریشه‌های استواری در فلسفه امنیت داشت و دانائی بیکران آنانی را ستایش میکرد که سخت مراقب ثبات زندگی بورژوائی بودند. اکنون عناصر اصلی این سبک را، ترس و ناپیمنی تشکیل میدهد. جنایت در هر لحظه ممکن است بوقوع پیوندد. فقط بخت و اقبال میتواند از بروز آن جلوگیری کند. در برخی آثار متوسط «فی‌المثل داستان روزی مانند روزهای دیگر» اثر هاینس این گونه «بخت و اقبال» پایان خوش داستان را فراهم می‌آورد و بدینسان عذرخواه جامعه‌ای میگردد که تصویر می‌کند. برآستی يك تمايز اساسی میان ادبیات بلندپایه و ادبیات

سرگرم کننده درست همین طرد تسلیم و تن در دادن است هرچند که نوع جدیدی از داستانهای هراس انگیز بیزار آمده که بطرزی سنجیده از برانگیختن وحشت بخاطر مقاصد خود بهره برداری میکند .

اما ما باید به موضوع اصلی بحثمان باز گردیم : به مدرنیسم یا عبارت بهتر از آن شگردهای ادبی نو که در ادبیات معاصر بسیار موثر افتاده است. ما از بکار بردن معیارهای صوری محض در تمیز میان ادبیات نوگرا و واقع گرا اجتناب ورزیدیم. باینحال معیارهای ایدئولوژیک هرچند که زیربنا و شکل دهنده آثار ادبی است ولی چیزی بیش از گرایش های کلی را نشان نمی دهد این دو گرایش ممکن است در يك نویسنده حتی در يك اثر هنری با درجات متفاوتی از تأکید و خودآگاهی بموازات یکدیگر وجود داشته باشد . برآستی اگر ما از پیروی آن دسته از منتقدان نوگرا که بما میگویند که ادبیات آنها تنها ادبیات امکان پذیر آینده است سرباز زنیم و گرایش های واقع گرایانه ای را که هنوز هم در درون جنبش ضد واقع گرایی وجود دارد دنبال کنیم ، ادبیات زمان ما به يك رزمگاه پهناور شباهت می یابد . این رزمگاهی است که در آن قهرمانان ضدواقع گرایی نو و پهلوانان آنچه ما طغیان بشردوستانه نامیده ایم غوغاگرانه مصاف می دهند . آنچه مورد بررسی ماست بسادگی دو جنبش ادبی نمونه زمان ما نیست . ما به بررسی تعارض میان دو گرایش اساسی می پردازیم ، تعارضی که نه فقط در يك نویسنده بلکه غالباً در يك شعر ، يك نمایشنامه یا يك داستان وجود دارد .

حد و مرز این دو گرایش غالباً نامشخص است. شاید بدین علت که که جمیع آثار ادبی باید به میزان معینی از واقع گرایی برخوردار باشد . برآستی در اینجا ، پای يك حقیقت اساسی در میان است : واقع گرایی فقط يك سبك در میان سبك های دیگر ادبی نیست بلکه بنیان ادبیات است، کلیه سبك های ادبی «حتی سبك هایی که ظاهراً نقطه مقابل واقع گرایی است» از واقع گرایی سرچشمه میگیرند یا بنحو بارزی با آن پیوند دارند . گفته شوپنهاور که يك تنها خودانگار ثابت قدم را فقط در يك تیمارستان میتوان یافت در مورد ضد واقع گرایی سخت بنیان صادق است آنجا که پای جزئیات توصیفی در میان است اجتناب ناپذیری واقع گرایی کاملاً عیان می گردد . کافیت که به کافکا بیندیشیم ، آنجا که نامحتمل ترین و خیالپردازانه ترین صحنه ها به نیروی جزئیات توصیفی واقعی بنظر میرسد . بدون رعایت واقع گرایی در توصیف جزئیات ، بیان کافکا از سرشت شیخ آسای هستی بشر فقط يك موعظه می شد و نه کابوس بی شفقتی که اکنون هست. توصیف

واقع گرایانه جزئیات شرط لازم برای القاء مفهوم پوچی است. در حقیقت ما با ضد واقع گرایی صریح روبرو نیستیم بلکه با فرایندی دیالکتیکی مواجهیم که در آن واقع گرایی در بیان جزئیات، واقعیت توصیف شده را نفی میکند، توصیف واقع گرایانه جزئیات تعیین کننده همه چیز، عرضه داشت، ساختمان و وحدت منطقی اثر است. در سایر آثار ادبی نوگرا، فرایندهای مشابهی مشاهده میگردد. اما این آثار کشش و هیجانی را که کافکا با ایجاد دو قطب و گذرهای حیرت انگیز برمی انگیزد فاقد است. در آثار موزیل نیز ما همین کشش گیرائی را احساس میکنیم ولی کشش در اثر او کمتر مدیون توصیف جزئیات است و در سراسر پهنه داستان او گسترده است. داستان او با توجه به برخی از شخصیتها یک رمان کلیددار است و در آن ما به جهشهای دیالکتیکی از صحنههای مستند تا القاء بی‌زمانی و کوشش برای خلق یک محیط بی‌آغاز و انجام و مثل‌وار برخورد می‌کنیم.

واقعیت بازهم مهم‌تر، اینکه بسیاری از عناصر ادبیات نوگرا فی‌المثل «مسأله زمان» آنچنان که بنظر میرسید از زندگی همزمان بدور نیست برعکس، این عناصر برخی از جنبه‌های واقعیت و برخی از خصائل و خصائص زندگی همزمان یا دست‌کم زندگی یک طبقه خاص اجتماعی را بخوبی منعکس میکند، حتی در پیچیده‌ترین آثار نویسندگان ضدواقع‌گرا، آزمایش‌های اسلوبی تحریف خودسرانه واقعیت بنا بر میل وهوس درونی نیست بل برآیند شرایطی است که بردنیای نو حاکم است. اشکال نوماند سایر اشکال ادبی، منعکس‌کننده واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی است هرچند بگونه‌ای تحریف شده یا تحریف‌کننده.

موقعیت بی‌اندازه پیچیده است، طبیعی است که اصول و نظرات ابراز شده در بیانیه‌های خصوصی و اعلامیه‌های عمومی نویسندگان برجسته نوگرا غالباً مغشوش و مبهم باشد. کافی است که به اعتراضات علیه سرکوبی «هنرمنحط» در رژیم هیتلر اشاره کنیم، این اعتراضات خواهان آزادی هرگونه تبیین ادبی بود اما بخصوص از این نظر دفاع می‌کرد که وظیفه نویسنده توصیف واقعیت بنا به فرمان وجدان هنری اوست. از آنجا که حقیقت دشمن هیتلریسم بود اعتراض علیه تعقیب و آزار «هنر منحط» در آن زمان نوعی دفاع از واقع گرایی بشمار می‌آمد، انگیزه‌های مخالفت نوگرایان با طرد «شکل‌گرایی» در دکماتیسیم استالینی نیز بهمین گونه مغشوش است. دفاع از نوگرایی افراطی «از جمله ادبیات شکل‌گرایانه راستین» همراه است با طرد موجه ساده انگاری‌های دکماتیست‌ها در مورد

مضمون و اسلوب واقع‌گرایی و گرایش آنان به سرکوبی بیان تضادهای موجود در جامعه سوسیالیستی و تخفیف «دورنمای جامعه سوسیالیستی» تا حد «پایان‌های خوش» کودکانه.

حملاتی از این گونه ممکن است کفه ترازو را بسود قطب دیگر سنگین کند منتقد نوگرا با وقوف براینکه خشک‌اندیشی اصالت هنری را نابود میکند باین وسوسه گرفتار می‌آید که رنگ‌آمیزی «جالب» هنر منحنی را در برابر بی‌روحی ادبیات کاذب واقع‌گرای سوسیالیستی برخ بکشاند. و این واکنشی قابل درک ولی از نظر عینی نادرست است. در فرایند داوری وی احتمالاً نظریه واقع‌گرایی سوسیالیستی را بعنوان مانعی در راه آزادی هنری طرد میکند، تضاد معنی‌دار زیبایی شناختی میان واقع‌گرایی و ضد واقع‌گرایی را دیگر قابل بحث و جدل نمیداند، محاسن واقع‌گرایی سوسیالیستی و واقع‌گرایی انتقادی را از نظر دور می‌دارد و ماهیت عمیقاً بفرنج مدرنیسم را نادیده می‌گیرد. در این زمینه لازم است که شمایسم بسیاری از ستوده‌ترین آفریده‌های مدرنیسم را خاطر نشان سازیم. تازگی شکل «فرم» و یک اصالت تصنعی غالباً سرپوشی برای یک (دگماتیسم درونی سوپژکتیو) است. ارنست یونگر و گوتفرد بن، جیمز جویس و ساموئل بکت بدرسی بهیچوجه کمتر از بسیاری از نویسندگان واقع‌گرای اجتماعی شکل‌ساز^۱ نیستند.

معنی‌دارتر از چنین مباحثاتی - جائیکه غالباً مدعی مسیر بحث و جدل را تعیین میکند و نه موضوع مورد بحث - اظهارات آن دسته از نویسندگان پیرو واقع‌گرایی انتقادی است که به آزمایشگری‌های مدرنیسم در فرم‌دل‌بسته بودند و اعتقاد داشتند که میان آنها و نویسندگان نوگرا گرایشهای مشترک و اساسی بسیاری وجود دارد. علت این امر چندان مبهم نیست. بسیاری از این آزمایشها در حقیقت بازتاب‌هایی از واقعیت معاصر است. اگر نویسندگان واقع‌گرا با چنین آزمایشهایی همدلی میکنند و بر آن میشوند که دامنه واقع‌گرایی را گسترش دهند از اینروست که مایلند وسائل تازه‌ای برای بیان مضامین معاصر بیابند. فقط کافیتست که نظرات منتشرشده توماس مان را درباره کافکا، جویس یا ژید بیاد آوریم این تمایزات هراندازه در یک اثر هنری مغشوش باشد بازهم وجود دارد و غالباً آنها را در موارد منفرد با اندکی دقت میتوان یافت. در واقع اینها چیزی بیش از تمایزات صرف است. اینها تضادهایی است که غالباً بطور متقابل یکدیگر را نفی میکنند ما قبلاً به نمونه‌هایی از قطبی شدن محتوی و در

Schemathic - ۱

نتیجه شکل اثر در مواردی که ظاهراً مشابه بنظر میرسند اشاره کرده‌ایم ، نظیر بکار گرفتن تکنیک جریان ذهنی در آثار جویس و توماس‌مان و بکار گرفتن عنصر زمان بنحوی ظاهراً مشابه ولی در حقیقت کاملاً متضاد در آثار دو نویسنده مذکور و برای این همگرایی برونی به رغم واگرایی شدید درونی دلیلی وجود دارد . در حالیکه نویسنده نوگرا نسبت به بسیاری از جنبه‌های نو با دید غیرانتقادی مینگرد نویسنده واقع‌گرای همزمان او میتواند از این واقعیات فاصله بگیرد و با دید انتقادی لازم به بررسی آنها بپردازد. مسأله زمان را در نظر بگیرید . برداشت انتقادی توماس‌مان چنان است که او تردیدی دربارهٔ خصلت درونی تجربهٔ نوین زمان ندارد . با این وجود ، او میداند که این تجربه فقط به يك طبقهٔ معین اجتماعی اختصاص دارد که با بکار گرفتن این تجربه به بهترین نحو میتوان آن را تصویر کرد . برداشت غیرانتقادی نویسندگان نوگرا و برخی از فلاسفهٔ نو ، در این اعتقاد آنان بارز می‌گردد که این تجربهٔ درونی خود نفس واقعیت است . توماس‌مان کراراً شخصیت‌هایی را با تجربهٔ زمانی درونی در رابطه با شخصیت‌هایی قرار می‌دهد که تجربهٔ آنان از زمان عادی و عینی است . در داستان «کوهستان سحرآمیز» هانس کاستورپ نمایندهٔ نوع اول و یواخیم تسیمس و هوفرات بهرنز نماینده‌های نوع دوم هستند. تسیمس واقف است که این گونه تجربهٔ زمان ممکن است نتیجهٔ زندگی در يك آسایشگاه مسلولین باشد که بکلی از زندگی اجتماعی بدور افتاده است . در اینجا ما به يك تمایز با اهمیت میرسیم : نویسندهٔ نوگرا آنچه الزاماً يك تجربهٔ درونی است با نفس واقعیت یکی میکند و باین ترتیب تصویر تحریف شده‌ای از واقعیت بمثابة يك کل ارائه میدهد «ویرجینیا ولف مثال بارز آنست .» . نویسندهٔ واقع‌گرا با برداشت انتقادی خود يك تجربهٔ معنی‌دار و اختصاصاً نوین را در زمینه‌ای وسیع‌تر قرار میدهد و فقط تأکیدی بآن می‌بخشد که این تجربه بعنوان جزئی از يك کل عینی شایستهٔ آنست . همین تمایز در مورد جزئیات توصیفی نیز معتبر است . جزئیات توصیفی ممکن است به تنهایی انعکاسی کاملاً راستینی از واقعیت باشد . اما اینکه آیا توالی و تشکل به ارائهٔ تصویر راستینی از واقعیت عینی یاری کند یا نه ، بستگی به طرز تلقی نویسنده از واقعیت بمثابة يك کل خواهد داشت . زیرا همین طرز تلقی وظیفه‌ای را که به جزئیات توصیفی در زمینهٔ کل اثر محول شده است تعیین میکند . اگر نویسنده با دید غیر انتقادی به توصیف جزئیات بپردازد نتیجهٔ آن احتمالاً يك ناتوالیسیم خودسرانه خواهد بود، چون نویسنده قادر به تمایز میان جزئیات معنی‌دار و جزئیات نامربوط نیست . به گمان من ، جویس

مورد بجایی است . بار دیگر خصلت اساساً ناتورالیستیک مدرنیسم عیان می گردد .

در مورد کافکا ، موضوع پیچیده تر می شود . کافکا یکی از نویسندگان نوگرای بسیار معدود است که گرایش او به جزئیات انتخابی است نه ناتورالیستیک . توصیف جزئیات در آثار او با آثار یک نویسنده واقع گرا ظاهراً اختلاف چندانی ندارد . اختلاف فقط زمانی آشکار می گردد که ما التزام اساسی او را بررسی کنیم ، یعنی مبانی ای که تعیین کننده انتخاب و توالی جزئیات در آثار اوست ، در آثار کافکا این مبانی عبارتست از اعتقاد او به یک نیروی ماوراء طبیعی «هیچی» . بنابراین در تمثیلات هیچ انگارانه او ، وحدت هنری درهم می شکند . اما برداشت ما از این مسأله نمیتواند شکل گرایانه باشد .

نویسندگان بزرگ واقع گرایی هستند که در آثار آنان ، واقعیات بیواسطه تاریخی و اجتماعی بصورت ما بعدالطبیعی در می آید آنجا که واقع گرایی در جزئیات مبتنی بر اعتقاد به یک دنیای فوق طبیعی است برای مثال ، ای . تی هوفمان (۱) را در نظر بگیرید . در آثار هوفمان ، واقع گرایی در جزئیات همراه است با اعتقاد به سرشت شبح آسای واقعیت لکن در بررسی دقیق تر ، اختلافات میان هدفهای هنری او و هدفهای مدرنیسم آشکار می گردد . دنیای هوفمان با همه آن فضای شبح آلود و پری وارش - انعکاس کاملاً دقیقی از اوضاع آلمان زمان اوست . یعنی کشوری که از یک مطلق گرایی فئودالی منحل به یک سرمایه داری بهمان اندازه منحل سیر میکند . در آثار هوفمان جهان فوق طبیعی وسیله ای برای تجسم موقعیت آلمان در تمامیت آن بود و آنهم در زمانی که شرایط اجتماعی توصیف واقع گرایانه صریحی را هنوز اجازه نمی داد و یک الگوی نمونه ای را هنوز آشکار نمی ساخت . طرح ریزی دقیق یک طبع شناسی در فرانسه بسیار پیشرفته تر از زمان بسیار آسانتر بود ، هر چند که بالزاک گاه بگاه شیوه هایی بکار میبرد که بوسیله هوفمان گسترش یافته بود . کافکا دنیوی تر از هوفمان است . اشباح او به زندگی روزمره بورژوازی تعلق دارد و از آنجا که این زندگی خود غیر واقعی است نیازی به اشباح فوق طبیعی به شیوه هوفمان نیست . اما در آثار کافکا چون یک بینش اساساً درونی بانفس واقعیت

۱- هوفمان ، ارنست تئودور آادوسی «۱۸۲۲ - ۱۷۷۶» داستان نویس و آهنگساز آلمانی . آثار او در موسیقی اکنون به فراموشی سپرده شده و شهرت او در ادبیات بخاطر نگارش حکایات و افسانه های جن و پری است .

« م »

یکی پنداشته میشود وحدت جهان درهم می‌شکند رعب و وحشتی که جهان سرمایه‌داری امپریالیست بیار آورده « که این خود مقدمه تولد فرزند خلف آن فاشیسم است » ، جهانی که در آن موجودات بشری تا حد اشیاء صرف تنزل یافته‌اند - این هراس که اساساً يك تجربه درونی است بصورت يك واقعیت عینی در می‌آید انعکاس انحطاط بصورت يك انعکاس منحنی در می‌آید و هرچند شیوه هنری کافکا با شیوه سایر نویسندگان نوگرا متفاوت است ، ولی اصل عرضه داشت همان است : جهان تمثیلی از هیچی مابعدالطبیعی است ، در آثار پیروان کافکا تفاوتها کمتر میشود یا بکلی ناپدید میگردد . فی‌المثل در آثار بکت که درونمایه‌های کافکایی و جویسی را درهم می‌آمیزد فرآورده نهائی يك نمونه تمام عیار از نوگرایی هیچ نگارانه است .

اگر وجود يك تمایز قاطع را رد کنیم و اذعان کنیم که در بسیاری موارد تمایز نامشخص است نباید گمان برد که مراد من اینست که هیچگونه تضاد واقعی وجود ندارد . برعکس فقط بیاری این روش میتوان تضاد و تعارض گرایشها را دقیقاً ارزیابی کرد . پژوهش خود را تابدینجا خلاصه کنیم تشابه تکنیک بهیچوجه متضمن تشابه ایدئولوژی نیست ، همچنانکه طرد یا قبول پاره‌ای شگردها دال بر هدف اساسی نویسنده نمی‌باشد . اما این هدف اساسی چیست ؟ تاکنون ما به بررسی عناصر اصلی مدرنیسم پرداخته‌ایم و مبانی ایدئولوژیک مشترك مکاتب مختلف آنرا دنبال کرده‌ایم . برای آنکه تمایز میان این دو سبک را مدلل سازیم باید به مسأله پرسپکتیو بازگردیم . نخست باید نشان دهیم که چگونه پرسپکتیو بمثابة اصل گزینش عمل می‌کند و نیز معیاری است که بوسیله آن يك نویسنده جزئیات خود را انتخاب میکند و از دامهای ناتورالیسم می‌پرهیزد . آشکار است که هر نویسنده با استعدادی با این مسئله مواجه است . استعداد ادبی متضمن دلبستگی به غنا و تنوع زندگی است . اینکه چگونه يك نویسنده نوعی نظم را بر پراکندگی تأثرات حسی خود تحمیل میکند مسئله‌ای است اساساً مربوط به زندگینامه نویسی . این دو فعالیت بطور دیالکتیکی متضاد و مکمل یکدیگر اساس و بنیان شکل اسلوب ادبی يك نویسنده است و در اینجا اهمیت پرسپکتیو بعنوان اصل انتخابی آشکار می‌گردد .

ماکس لیبرمن ، نقاش امپرسیونیست برلین همواره می‌گفت «طراحی تفریق اساسی و غیر اساسی است» ما میتوانیم این جمله قصار را بدین طریق گسترش دهیم . هنر انتخاب چیزهای اساسی و حذف چیزهای غیر اساسی است .

این تعریف فی حد ذاته تعریفی بسیار انتزاعی است. اگر برآنیم که آنرا در عمل بکار بندیم باید پژوهش ژرفتری در اصل درونی یا ذهنی راهنمای گزینش هنری بعمل آوریم و همگرایی یا واگرایی میان داده‌هایی که يك نویسنده انتخاب کرده است و «عینیت هنری» را به تفصیل بررسی کنیم. دومی (عینیت هنری) بوضوح نتیجه مستقیم اولی (اصل ذهنی یا درونی) نیست. میزان صمیمیت و شدت و درون بینی حاکم بر انتخاب هنری بهیچوجه تضمین کننده «عینیت هنری» نیست چه رسد بآنکه معیار عینیت اثر باشد. با این وجود خطاست اگر این دو اصل را کاملاً متضاد ببنداریم. مسلماً میان هدف ذهنی و تجسم عینی آن يك واگرایی وجود دارد. اما این چیزی از هم گسیخته و غیر عقلانی همچون تمایز میان دو موجودیه متافیزیکی نیست بل جزئی از يك فرایند دیالکتیکی است که بوسیله آن يك ذهنیت خلاق گسترش می‌یابد و مبین برخورد ذهنیت نویسنده با جهان همزمان اوست، (یا احتمالاً ناتوانی او در سازگاری با جهان) الگوی انتخاب نویسنده نموداری از شخصیت اوست. اما شخصیت بواقع چیزی بیزمان و مطلق نیست هرچند که در قلمرو شعور فرد چنین بنظر آید. استعداد و شخصیت ممکن است ذاتی باشد اما شیوه گسترش یا عدم گسترش آن بستگی به تأثیرات متقابل نویسنده و محیط او و روابط متقابل او با سایر موجودات بشری دارد. زندگی او جزئی از حیات زمان اوست قطع نظر از اینکه او از این امر آگاه باشد یا نباشد، آنرا بپذیرد یا نپذیرد. او جزئی از يك کل اجتماعی و تاریخی است. از اینرو زندگی هنرمند هرگز ثابت و ایستا نیست بل يك فرایند و جدال مدام میان گذشته، حال و آینده است. چیزی است که نمیتوان آنرا سنجید یا درك کرد مگر آنکه مراحل آن بعنوان سیری از يك هدف معین و بسوی يك هدف معین مشخص گردد. این مراحل و روابط متقابل پویای آن عناصر ذهنی محض نیستند که نویسنده به دلخواه خود آنرا بپذیرد یا طرد کند. اگر چنین عواملی سبکسرا نه حذف گردد نفس زندگی و مقولات تعیین کننده سرشت و تکامل آن تحریف می‌شود. تا بدینجا و در قالب این تحلیل فلسفی نسبتاً انتزاعی خواننده ممکن است با من همراهی باشد اما يك پدیده تاریخی فقط در این معنای کلی تاریخی نیست بلکه همچنین عنصر ملموسی در يك فرایند تاریخی خاص، در يك زمان حال ملموس است که گذشته و آینده ملموس را بهم پیوند می‌دهد چنین برمی‌آید که هرچیزی در زندگی يك نویسنده هر تجربه و احساسی و اندیشه فردی هر اندازه درونی باشد سهمی از يك خصلت تاریخی دارد. هر عنصری در زندگی او بعنوان يك موجود بشری

و يك نویسنده جزئی از سیری است از هدفی و بسوی هدفی و این هدف خود تعیین کننده سیر زندگی اوست . هرانعکاس راستین از واقعیت در ادبیات باید به این سیر اشاره کند شیوه‌ای که نویسنده اتخاذ میکند البته به تناسب دوران و شخصیت او تفاوت خواهد کرد ، اما انتخابی که او در واکنش نسبت به الگوی غائی زندگی خود بعمل می‌آورد درونی‌ترین رابطه میان ذهنیت نویسنده و جهان برونی را تشکیل میدهد ما در اینجا يك جهش دیالکتیکی از درون بودگی ژرف ذهنیت به عینیت واقعیات اجتماعی و تاریخی مشاهده می‌کنیم .

در تمام این فرایند ، پرسپکتیو نقش قاطعی ایفا میکند . برای درك اهمیت آن ما باید تمایز میان واقعیت عینی و انعکاس هنری آنرا عمیق‌تر بکاویم . حقیقتی است که ریشه‌های حال در گذشته نهفته است و ریشه‌های آینده در حال . از نظر عینی پرسپکتیو به جنبش‌های اساسی در يك فرایند تاریخی معین اشاره می‌کند از نظر ذهنی و نه فقط در قلمرو فعالیت هنری — نشان دهنده درك وجود ونحوه عمل این جنبش‌هاست — اگر ادبیات بر آنست که تصویر وافی از زندگی بدست دهد ، تصویری که از نظر شکل استوار و قانع‌کننده باشد ، این توالی باید وارونه شود . در حالیکه در زندگی «به‌کجا» نتیجه «از‌کجا» است در ادبیات «به‌کجا» تعیین کننده محتوی ، انتخاب و تناسب عناصر متنوع است . اثر هنری ممکن است از نظر مشاهده يك توالی به زندگی شباهت یابد اما اگر این وارونگی جهت و مسیر نبود ، چیزی بیش از يك گاهنامه نویسی دلیخواه نمی‌شد . این پرسپکتیو و مقصد است که اهمیت هریك از عناصر يك اثر هنری را تعیین میکند .

نقش خلاق پرسپکتیو حتی از این حد هم فراتر میرود و در خود عمل خلاق تأثیر می‌گذارد . با این وجود کافی نیست که رابطه کلی میان پرسپکتیو و خلاقیت ادبی را اثبات کنیم . ملموس بودن پرسپکتیو يك نویسنده ، مسلماً تأثیر قاطعی در جاندار بودن وقوت‌القائی هنر او می‌گذارد . قاطعیت این تأثیر باندازه‌ای است که رابطه‌ای نه‌مستقیم بلکه پیچیده و غیر مستقیم میان ساختمان شخصیت فرد و میزان تحقق پذیر بودن پرسپکتیو در يك اثر هنری وجود دارد . تبیین زیبایی شناسانه‌ای از این رابطه هر گز به عمل نیامده است و من گمان میکنم که این مسأله حتی طرح نشده است در اینجا ما کاری بیش از بررسی يك یا دو نمونه افراطی نمیتوانیم بکنیم و آنهم فقط از نظر رابطه آن با مسأله خاص ما یعنی کشف اینکه چه پرسپکتیوی برای تکامل واقع‌گرایی انتقادی در زمان کنونی

مطلوب است .

نکات زیر ، بنظر من درخور توجه است . نخست اینکه نوعی پرسپکتیو انتزاعی وجود دارد که از خصائص کلی يك دوران تاریخی بهره می گیرد و میتوان آنرا در داستانهای طنزآمیز برای طرح ریزی شخصیت ها و موقعیت های نمونه ای بکار گرفت . «سویفت - سالیسکف شچدرین» . آشکار است که تجسم موقعیت های نوعی از نظر تکنیکی آسانتر است تا تجسم شخصیت هایی که در عین حال فردی و نوعی هستند . دیگر اینکه در قطب مخالف ، نوعی پرسپکتیو وجود دارد که دلمشغولی اساسی آن شرح وقایع روزمره است و توصیف ناتورالیستیک خصائص فردی با نوعی سطحی را تشویق میکند ، دیالکتیک تکامل تاریخی پیچ در پیچ است و بویژه خصوصیات فردی قابل پیش بینی نیست . تنها يك یش پیمبرانه یا مطالعه بعدی يك دوران پایان یافته میتواند وحدتی را که در زیر تضادهای شدید نهفته است ، دریابد . اگر دریافت «پیمبرانه» را با پیش بینی درست سیاسی یکی انگاریم تعبیر نادرستی از نقش پرسپکتیو در ادبیات کرده ایم اگر چنین پیش بینی ای معیار عظمت ادبی بود هیچ طبع آفرینی موفقیت - آمیزی در ادبیات قرن نوزدهم بوجود نمی آمد . زیرا این دقیقاً بزرگترین نویسندگان آن قرن - بالزاک ، استاندال ، دیکنس و تولستوی - بودند که در پیش بینی آینده بزرگترین اشتباه را مرتکب شدند . با این وجود ، خلق شخصیت های نوعی و جهانی در آثار آنان تصادفی نبود . از اینرو طبع شناسی و پرسپکتیو بطرز ویژه ای همبستگی دارند . نویسنده بزرگ واقع گرا به تنهایی قادر است که روندها و پدیده ها را در فرایند تکامل تاریخی شان صادقانه درك و تصویر کند . روندهای مورد توجه نویسنده واقع گرا بیشتر در حیطه ای است که رفتار بشر در آن شکل می گیرد و ارزیابی میشود ، جائیکه طبایع موجود تکامل می یابند و طبایع جدیدی به ظهور می پیوندند . افراد بشر بر اثر عوامل محیط تغییر می پذیرند . اما این تنها شخصیت افراد بشر نیست که تغییر می پذیرد . در هر زمان ویژه ای بر مسائل خاصی تأکید میشود و پاره ای از این مسائل برجستگی می یابد و برخی دیگر نادیده انگاشته می شود . پاره ای خصائص خصلت غم انگیزی می یابند و پاره ای دیگر که در گذشته غم انگیز بوده اند اکنون به ابعاد خنده آور تخفیف یافته اند در سراسر تاریخ تأکید ها دائماً تفاوت می یابند ، با این وجود ، تنها بزرگترین نویسندگان واقع گرا میتوانند از عهده درك و تصویر پیچیدگی آنها بر - آیند يك نویسنده ممکن است مسأله راستین بشر «و از اینرو مسأله راستین اجتماعی» را در يك مرحله خاص در فرایند تاریخی دریابد بی آنکه بتواند

تحولات سیاسی و اجتماعی بعدی را آگاهانه پیش‌بینی کند. در اینجا، باردیگر مسأله پرسپکتیو اهمیت می‌یابد، زیرا يك طبع‌شناسی تنها در صورتی می‌تواند معنای جاودانی بیابد که نویسنده خصائص خنده‌آور یا غم‌انگیز آفریده‌های خود را بنحوی توصیف کرده باشد که تحولات بعدی تصویری را که او از عصر خویش ترسیم کرده است تأیید کند. «بالزاک و تولستوی از اینگونه اهمیت و معنای جاودانی برخوردارند برعکس ایبسن از بسیاری لحاظ کهنه شده است.» اکنون در می‌یابیم که پرسپکتیو را نباید با استعداد پیش‌بینی وقایع تاریخی اشتباه کرد. همچنین درمی‌یابیم که چرا پرسپکتیوی که به شرح وقایع روزمره اکتفا میکند بندرت موفقیت‌آمیز است این نوع پرسپکتیو که موضوعات کم اهمیت را بطور ملموس و مشخص تشریح میکند از ارائه راه حل زیبایی‌شناسانه وافی برای موضوعات مهم‌تر قاصر است. طبع‌شناسی‌های جاودانی که براساس اینگونه پرسپکتیو بوجود آمده، مؤثر بودن خود را مدیون درك هنرمند از وقایع روزمره نیست، بلکه مرهون آنست که هنرمند بطور ناخودآگاه پرسپکتیوی دارد که مستقل و فراتر از دریافت وقایع روزمره می‌باشد.

پرسپکتیو، در این شکل ملموس برای مسأله ما اهمیت اساسی دارد زیرا میان توانائی نویسنده در خلق طبایع بشری جاودانی «معیار واقعی توفیق هنری» و پیروی او از يك ایدئولوژی که اعتقاد به تکامل اجتماعی را در او استوار می‌سازد رابطه‌ای نزدیک وجود دارد.

هر کوششی برای آنکه بی‌حرکی ایستا جایگزین جنبش پویای تاریخ سازد الزاماً اهمیت و جهانی بودن طبع‌شناسی مورد بحث را تخفیف میدهد حتی در دوران ناتورالیسم، دشواری خلق شخصیت‌های زنده به حدی افزایش یافته بود که نویسنده‌ای چون زولا نتوانست يك شخصیت واقعاً ماندنی بیافریند. این وضع در ادبیات نوگرا نمودارتر است. البته در آثار هر يك نویسندگان، این تخفیف شکل متفاوتی بخود می‌گیرد. اما به شکل ویژه‌ای که این تخفیف بخود می‌گیرد کمتر علاقمند هستیم خواه تخفیف شخصیت به سایه‌های وهم‌آلود یا تن در دادن به يك اسلوب گرائی متصلب و سطحی یا تسلیم به خرد ستیزی عارفانه باشد. همچنین نظریه سازان نوگرائی خواهند بود که از قبول این حقیقت سرباز می‌زنند که این تخفیف چیزی منفی است. آنان برای شخصیت‌های بکت، شان و اعتبار يك طبع-شناسی نوین را قائلند یا دلمشغولی با طبع‌آفرینی را بعنوان مرده ریگ قرن نوزدهم یکسره طرد میکنند. در اینجا ممکن است سودمند باشد که به نظریات برخی نویسندگانی که برداشت آنان نه ایدئولوژیک است و نه فلسفی،

بلکه از تجارت عملی پیشه آنان سرچشمه میگیرد گوش کنیم . چندسال قبل من در يك زمینه متفاوت گفته‌ی سینکلر لوئیس را درباره جان دس پاسوس نقل کردم. لوئیس شیوه‌های ترکیبی « یعنی مدرنیستی دس پاسوس را بعنوان پیشرفت شگرفی در مواضع روایتی کهن می‌ستود، با این وجود هنگامی که سخن از آفرینش شخصیت میکرد الزاماً چنین نتیجه گرفت که « قابل انکار نیست که دس پاسوس تا کنون نتوانسته است شخصیت های ماندنی چون پیک ویک، میکابر، الیورتویست، یاد یوید کاپر فیلد یا نیکلاس نیکل‌بای بیافریند و احتمالاً هرگز نخواهد توانست. » مورد جالب دیگر اعتراضی از کامو در مقدمه‌ای بر نوشته های روزه مارتن دوگار است، کامو میگوید که شخصیت های مارتن دوگار سه بعدی است و این در ادبیات معاصر بسیار نامتعارف است. وی ادامه می‌دهد که ادبیات در جدار زمان از داستایوسکی بیشتر تأثیر پذیرفته است تا از تولستوی. قهرمانان آن سایه‌های پرشور و شکلاک‌سازی هستند که درباره سرنوشت بشر غور میکنند کامو بطرز درخشانی زنان جوان داستان «جنزندگان» اثر داستایوسکی را با ناثاشاروستوای تولستوی مقایسه می‌کند. «تمایز این دو همچون تمایز میان يك بازیگر فیلم و بازیگر تئاتر است وجود آنان اثیری و ناملموس است. » تفسیر بحث روشنگر کامو درباره داستایوسکی و کافکا از حوصله این مقال‌بیرون است. کامو تضاد میان این دو وجه هنری را با بیطرفی قابل ملاحظه‌ای باز نموده است.

کامو این نکته را ناگفته نمیگذارد که هنر داستایوسکی بی‌نهایت غنی‌تر از هنر پیروان اوست که فقط سایه‌وار بودن شخصیت‌ها را از او بارث برده‌اند داوری کامو هنگامی جالب‌تر میشود که مادر آثار خود او تخفیف مشابهی از شخصیت بشری می‌یابیم، زیرا داستان طاعون هر قدر هم که بمثابة تمثیلی از وضع بشر مؤثر و طرح مسائل اخلاقی در آن موشکافانه باشد، شخصیت‌های آن بنا بتعریف کامو، سایه‌وار است. با این وجود، این صرفاً اسلوب نگارش کامو که با انسجام اعجاب‌انگیزی در سراسر داستان حفظ شده نیست که تخفیف شخصیت‌ها را بی‌آوردده است بلکه علت آن فقدان پرسپکتیو است. زندگی شخصیت‌های او فاقد جهت، فاقد انگیزه و فاقد گسترش است.

طاعون کامو چون يك فاجعه تصادفی و يك رویداد ضمنی هراس‌آور در تداوم زندگی بشر نشان داده نشده‌است، بلکه طاعون واقعیت هستی بشر است که هراس از آن نه آغازی دارد و نه پایانی ستایش کامو از طبع‌شناسی روزه مارتن دوگار معنی‌دار است زیرا حاوی انتقاد عمیق ولی بیان نشده‌ای

از آثار خود اوست ، امیدوارم که این گریزهای نمایان نقش پرسپکتیو را در ادبیات تاحدی روشن ساخته باشد . اکنون باید گام بلندتر و قاطعی در بحث خود برداریم . با طرح این قضیه که هیچیک از نویسندگان قرن گذشته در برابر این سؤال که تاریخ بسوی کدام هدف سیر میکند نتوانسته‌اند سوسیالیسم را نادیده انگارند . نویسندگان «طغیان بشردوستانه» و معاصران آنها ناگزیر از مواجهه با این مسأله بودند . این زولا بود که گفت هر وقت با مسأله جدیدی برخورد میکند همواره در برابر سوسیالیسم قرار میگیرد . همچنین این امر در تکامل هنری گره‌ارت هاوپتمان و تأثیر شگرف آثار اولیه ناتورالیستی او اهمیت دارد که مسأله سوسیالیسم هر چند بطور مبهم ، همواره در ذهن او جولان داشت . زمانی که این بینش اعتبار خود را برای او از دست داد هاوپتمان به چنان بحران آفرینندگی ممتد گرفتار آمد که ستایشگرانش رابخاطر آینده او بعنوان يك نویسنده بیمناك ساخت . نمونه های دیگری نیز هست : نقش قاطعی که سوسیالیسم در آثار آنا تولفرانس ، رومن رولان ، جرج برناردشا ایفا کرد باندازه کافی معروف است و انتقاد روژدمارتن دوگار از جامعه بورژوائی در داستانهای پی‌درپی‌اش معطوف به مقصدی از همین گونه است - برخورد ژاکتیو با سوسیالیسم - در اینجا به استنتاج ساده‌ای میتوان رسید . آیا وجه ممیزه قاطع ، وجود پرسپکتیو سوسیالیستی در واقع‌گرایی سوسیالیستی و فقدان آن در ادبیات منحط بورژوائی نیست ؟ این استنتاج وسوسه‌انگیز ولی نادرست است زیرا تمایزی که من بدان می‌اندیشم ، معانی ضمنی ایدئولوژیک و هنری که من برسر تحلیل آن هستم در درون خود ادبیات بورژوائی وجود دارد ، تضاد واقعی میان واقع‌گرایی سوسیالیستی و مدرنیسم بورژوائی نیست بل میان واقع‌گرایی انتقادی بورژوائی و مدرنیسم بورژوائی است . نه هرکس که در جستجوی راه حلی برای بحران اجتماعی و فکری جامعه بورژوائی است - و این الزاماً مضمون ادبیات بورژوائی معاصر است - سوسیالیست متعهدي خواهد بود . کافی است که يك نویسنده سوسیالیسم را به حساب آورد و یکسره آنرا طرد نکند . اما اگر او سوسیالیسم را طرد کند - و این نکته‌ای است که می‌خواهم خاطرنشان سازم - دیدگانش را برآینده فرو می‌بندد و هرگونه امکان ارزیابی درست زمان حال و توانائی خلق آثاری بجز آثار ایستای محض را از دست میدهد .

از نظر فکری ، این مسأله محور ادبیات بورژوائی در سراسر قرن گذشته بوده است . برآستی این مسأله بطور روزافزونی ضرورت یافته‌است . اجازه دهید به برخی از جلوه‌های نخستین آن بنگریم . یکمده سال قبل‌هائنه

بر مقدمه‌ای بر ترجمه فرانسوی لوتستیا نوشت که مردم گرایی هر چند که مغایر با منافع و تمایلات باطنی اوست ولی چنان جاذبه‌ای دارد که او نمی‌تواند در برابر آن مقاومت کند. يك دليل اين جاذبه تأکید مردم گرایی بر منطق و عدالت بود. جامعه بیدادگری که او در آن میزیست محکوم به زوال بود و بگفته خودش حتی اگر جامعه نوین کتاب «دفترچه ترانه‌ها»ی او را چون «کاغذی برای پیچیدن قهوه يك خانم سالخورده» بکار ببرد. دليل ديگر نيز قانع کننده ولی ماکیاولی بود:

مردم گرایان نیرومندترین دشمنان دشمن قدیم خود او یعنی ارتجاع و شووینیسیم آلمان بودند. برغم همه اینها هاینه هرگز سوسیالیست نشد اما اوموضعی نسبت به سوسیالیسم اختیار کرد که او را توانا ساخت تا به جامعه بورژوائی زمان خود به آئنده بدون تصورات واهی بنگرد.

اجازه دهید به اشکال گوناگون پرسپکتیو در آثار نویسندگان بورژوا در طول تاریخ بنگریم. قبل از انقلاب فرانسه، واقع گرایی الزامی برای مواجهه با این مسأله نداشت. دورنمای «پرسپکتیو» نویسنده از انقراض جامعه فئودالی و مطلق گرایی آن فراتر نمی‌رفت. شکل جامعه نوین بورژوائی - ازدیدگاه هنرمند - اهمیت ثانوی داشت اما پس از انقلاب فرانسه این وضع تغییر یافت. آثار گوته و بالزاک، استاندال و تولستوی سراسر آمیخته با عناصری از جامعه آرزوئی است و این مبین شك و تردید آنان نسبت به جامعه بورژوائی است. از یکسو در آثار اینان يك دورنمای بورژوائی مترقی می‌یابیم «توجه به دهقانان تهیدست در آثار تولستوی» که ریشه در جامعه بورژوائی دارد و فراتر از آن نمی‌رود. اما ازسوی دیگر این نویسندگان نیاز عمیقی احساس می‌کردند که از تأیید محض وضع موجود فراتر روند و ارزشهایی را که در جامعه کنونی یافت نمی‌شود کشف کنند - ارزشهایی که الزاماً در آئنده پنهان خواهد بود و باید بآن اندیشید. از اینرو دورنمای جامعه آرزویی يك وظیفه دوگانه را انجام می‌دهد، یعنی هنرمند را قادر می‌گرداند که عصر حاضر را صادقانه و بدون تن در دادن به نومییدی تصویر کند. این انتقاد دوگانه - گسستگی ریشخندآمیز از رمانیتیسیم و همچنین طرد يك جهان بورژوائی بر مبنای معیارهای رمانتیسیم - فلور را قادر ساخت که عصر خود را بدون امید و همچنین بدون هراس بنگرد.

فلور در واقع گرایی بورژوائی يك مورد عجیب بینابینی است. تصویر فلور از جامعه زمان خویش گاهگاه به يك انشقاق قریب الوقوع

اشاره دارد ، اما از غنا و صداقت واقع‌گرایی اولیه نیز بمیزان زیادی برخوردار است . پس از فلوبر ، مسائل جدیدی مطرح گردید . اما قبل از آنکه وارد این بحث شویم شاید سودمند باشد که نمونه‌هایی از گرایش ضد واقع‌گرایی را در ادبیات آن عصر بیان کنیم .

در زمانی که هاینه سرگرم تصنیف آثار واپسین خود بود در حدود ده‌سال پس از اعتراف پیشگفته — نویسنده دیگری نظرات خود را در این باره مطرح کرد — داستایوسکی در داستان «از ظلمت شهر» این داستان شاید حاوی نخستین توصیف راستین از تنهایی انسان بورژوازی نو باشد — پیوند ایدئولوژیک جالبی میان داستایوسکی و مدرنیسم . با این وجود داستایوسکی هنوز چنین تنهایی را در زمینه اجتماعی می‌بیند . او آنرا کمال مطلوب نمی‌انگارد بلکه آنرا بارنگ بدبینانه‌ای تصویر میکند و چون یک بن‌بست نشان می‌دهد .

داستایوسکی شرایط اجتماعی و عواقب این تنهایی را بوضوح می‌بیند همان چیزی که مدرنیسم آنرا در پرده‌ای از ابهام می‌پوشاند . رنجهای قهرمان او از ناانسانی بودن سرمایه‌داری اولیه و بویژه از تأثیر ویرانگر آن بر روابط شخصی سرچشمه میگیرد داستایوسکی سرمایه‌داری را باتمام وجود خود تحقیر میکند، اما یک راه حل سوسیالیستی را نیز با همان سرسختی طرد میکند . اعتراض او علیه ناانسانی بودن سرمایه‌داری به یک رومانتیسیسم ضد سرمایه‌داری پیچیده و انتقاد از سوسیالیسم و مردمسالاری تبدیل میشود. از اینرو ترس از سوسیالیسم انزوی فرد را در جامعه سرمایه‌داری تکمیل میکند «هرچند که در مورد داستایوسکی عرفان‌گرایی روحانی پان-اسلاوا و این انزوارا تاحدی پوشیده می‌داشت .» داستایوسکی محققاً نمونه‌ای از مرحله نسبتاً نخستین این تکامل است . نیچه که انتقاد از بی‌فرهنگی بورژوازی را جایگزین انتقاد از ناانسانی بودن بورژوازی می‌سازد آن بینش زندگی را که داستایوسکی در داستان «سرناب» توصیف کرده است تعمیم می‌دهد . اینجا مقام آن نیست که نشان دهیم چگونه نظرات نیچه در مورد یکی انگاشتن سرمایه‌داری و سوسیالیسم و نفی مردمسالاری و پیشرفت ، راه را برای عوامفریبی هیتلر هموار ساخت . من عواقب نظرات نیچه را در کتاب خود موسوم به «انهدام عقل» تشریح کرده‌ام . در آنجا کوشیده‌ام نشان دهم که چگونه اینگونه گرایشها پس از شکست هیتلر به نوعی دیگر به حیات خود ادامه داد . مخالفت با سوسیالیسم قوت گرفت و بزودی تبدیل به یک نبرد ایدئولوژیک شد که

هرچند اسماً بخاطر نگاهداشت مردمسالاری بود ولی درحقیقت منشاء آن هراس روزافزون از تهدیدی بود که خلق متوجه‌نخبگان فرمانروا میساخت. اگر ما سایه‌های تاریکی را که بمب اتمی برجهان افکند براین بیفزائیم بآسانی قابل درك خواهد بود که چگونه برانگیختن این هراس توانست سکوت رضایت‌آمیز دربرابر سیاست جنگ سرد یا حتی پشتیبانی فعالانه از آنرا سبب گردد.

اگر اندکی راه افراط پیمودم برای آنست که معنای نهائی آن ایدئولوژی راخاطر نشان سازم. مراد من این نیست که رابطه مستقیمی میان ادبیات نوگرا واین قبیل گرایشهای سیاسی وجود دارد، آثار جویس وکافکا مدتها قبل نوشته شده بود و فی‌المثل رابرت موزیل مخالف‌سرسخت نازیسم بود، دلمشغولی ما مستقیماً باگرایشهای سیاسی نیست بلکه با طرز تفکری است که در پس عرضه داشت هنرمند از واقعیت نهفته است. نتایج سیاسی عملی که يك نویسنده منفرد می‌گیرد اهمیت ثانوی دارد. آنچه اهمیت دارد. اینست که آیا جهان‌بینی او آنطور که در نوشته‌هایش بیان شده، آن هیچ‌انگاری نوین را که به ایدئولوژی فاشیسم و جنگ سرد نیرو می‌بخشد تشویق میکند یا نه.

میان چنین جهانی‌بینی‌ای وطررد يك دورنمای سوسیالیستی رابطه نزدیکی وجود دارد. مباحثات فرهنگستانی درمورد درستی یا نادرستی مکتب سوسیالیسم موردنظر ما نیست.

این امر تأثیری در دریافت يك نویسنده از عصر خود وتصویری که ازآن ارائه می‌دهد ندارد. این تجربه بالفعل نویسنده از زندگی است که مورد توجه ماست این مسأله برای هاینه در بستر بیماری بهمان اندازه مطرح بود که برای قهرمان داستان کوتاه داستایوسکی و محققاً برای نویسنده معاصر نیز چنین است. درونی‌ترین تجربه او و قهرمانانش ازروای آنها در جهانی‌است که بطور روزافزونی انتزاعی يك شکل و تکنولوژیک شده است. درابتدا بنظر میرسد که این نیروهای نوین، فقط فرهنگ فردی و جسمانی او را متزلزل می‌سازد. سرانجام، در عصر سلاحهای هسته‌ای، دورنما انهدام نوع بشر شد. اکنون هر نویسنده‌ای ناگزیر از مواجهه باهمآوردطلبی این دورنما است، خواه از علل تاریخی واجتماعی آن آگاه باشد یا نباشد. در وهله اول چنین بنظر میرسد که بسیاری از عکس‌العمل‌های فردی فقط نمایشگر تجربیات شخصی است بدین معنی که هر تجربه فردی یکتااست و شخصی نمیتواند از سایه خود بگریزد، اما هنر متضمن رابطه‌ای میان هنرمند و جهان بیرونی است. براستی، عقیده شخصی هنرمند هرچه

باشد نوعی رابطه باجهان بیرونی اجتناب ناپذیر است و کلیت بخشیدن به مضمون اثر نیز بهمان اندازه گریز ناپذیر است.

هرنویسنده‌ای، آگاهانه یا ناآگاهانه، وضع بشر را توصیف می‌کند. حتی انتزاعی‌ترین و تنها خود انگارانه‌ترین بینش درباره آینده از وضع کنونی اجتماع بشری ریشه می‌گیرد. واز آنجا که در عصر امپریالیسم و جنگ جهانی و انقلاب جهانی هیچ کوششی برای یافتن يك دورنمای معتبر نمیتواند سوسیالیسم رانادیده انگارد ما دراین حدس محق هستیم که در پشت احساس دلهره، طرد سوسیالیسم نهفته است. این حکم در بیان کلی شاید مهمل بنظر رسد. اما بررسی موارد منفرد آنرا تأیید میکند. ما قبلاً به‌تصور گوتفردیدین از «زندگی دوگانه» وایستاگرایی «درمقابل پویایی» اشاره کرده‌ایم.

بن در مقاله‌ای تحت‌عنوان «آیا هنرمندان میتوانند جهان را تغییر دهند» این مسأله را بدون ابهام و تاریک اندیشی مدرنیستی با صراحت تعجب‌آوری بررسی میکند:

«در این اندیشه‌ام که شاید برای يك انسان نیرومند و فعال، انقلابی‌تر و ارزشمندتر آن باشد که به هموعان خود این حقیقت ساده را بیاموزد:

بیاموزد: تو همانی که هستی و هرگز چیزی جز این نخواهی بود. آنکس که پول دارد عمر دراز دارد. آنکس که مقام دارد خطا نمی‌کند. آنکس که قدرت دارد حق‌دارد. چنین است معنای تاریخ. این زمان حال لاشه آنرا بگیر، بخور و بمیر».

ابتدال این کلام و لحن ساختگی و شوم آن نیازی به شرح و بسط ندارد اما شاید چون کلیدی برای درك پاره‌ای از اظهارات تاریکتر «بن» بکار آید. شاید روشنگر علت آن بدبینی باشد که سبب گردید بن مفاسد اجتماعی زمان خود را تحمل کند - حتی باهیتلر همکاری نماید - و شرم آورترین اعمال تاریخ را از نظر اخلاقی بعنوان اعمالی مجاز و حتی مطلوب توجیه کند. اگر افراد بشر و جامعه بشری اساساً تغییر ناپذیر باشند دیگر چه‌راهی جز همکاری با قدرت میماند. در پرتو این حقیقت بینش ایستای «بن» از جهان باسانی قابل درك میشود.

سایر اظهارات مدرنیستی شاید در لفاف زبان مبهم‌تری پیچیده شده باشد. اما جهان‌بینی همانست. «آلفرد آندرش» نویسنده آلمانی -

باتوجهی‌هایی - پیدایش هنر انتزاعی راهمچون «واکنشی‌گریزی یا آگاهانه در برابر تخریب اندیشه بصورت ایدئولوژی» می‌داند. او پیروزی کنونی هنر انتزاعی را بدینگونه تبیین میکند: «از آنجا که خطر بازگشت به دولت‌سالاری همواره موجود است، هنر انتزاعی مناسبت خود را حفظ میکند».

مراد از تخریب اندیشه بصورت ایدئولوژی چیست؟ به گمان من، بالاتر از همه، طرد سوسیالیسم. سوسیالیسم نظام سوداگری را که دراز زمانی پیش، از انقلابی بودن باز ایستاد ناگزیر ساخت که در ریشه‌ها و نتایج اجتماعی «اندیشه‌ها» تجدیدنظر کند. فرهنگ سنتی بورژوائی مبتنی بر این فرض بود که اندیشه‌ها هیچگونه ارتباطی با مسائل اجتماعی یا سیاسی ندارند.

نظریه حاکم چنین بود اندیشه‌ها نه فقط نمیتواند بلکه نباید چنین ارتباطی داشته باشد. راست است که کسانی چون هاینه و داستایوسکی که بیش پیمبرانه داشتند می‌دیدند که ظهور سوسیالیسم به اندیشه‌ها اهمیت تازه‌ای می‌بخشد و رابطه نوینی میان اندیشه‌ها و واقعیت برقرار میکند، یا اینکه سوسیالیسم رشته‌های سنت بورژوائی را ادامه می‌دهد. زیرا در قرون هفدهم و هیجدهم هیچکس تردید نداشت که اندیشه‌های هابس و میلتون، دیدرو و روسو در رابطه با جنبشهای اجتماعی آن زمان تأثیرات شگرفی در تصمیمات و اعمال انسانها بجای نهاد. فقط هنگامی که سوداگری به پیروزی رسید و طبقه کارگر هنوز از نظر سیاسی و ایدئولوژیک ضعیف بود، وضعی که «آندرش» آنرا کمال مطلوب می‌پندارد، حکمفرما شد.

از نظر اجتماعی این تخریب اندیشه بصورت ایدئولوژی دو جلوه دارد. نخست اندیشه‌های فردی بطرز پیچیده‌ای با طبقه اجتماعی که مبین تمایلات آنست ارتباط دارد. دوم اینکه مبارزه میان اندیشه‌های متضاد در نهایت امرستگی به نتیجه مبارزه میان طبقات اجتماعی دارد روشنفکران بورژوا تا جنگ جهانی اول ارتباط نوین اندیشه‌ها را در سیاست عملی بدرستی دریافتند هنگامیکه پس از ۱۹۱۷، رستاخیزهای انقلابی بناگاهان آشکار ساخت که این رابطه از مدتها قبل وجود داشته است، بورژوازی ناگزیر شد با این پدیده مقابله کند. باین وجود، از آنجا که ایدئولوژی بورژوائی اندیشه‌هایی به درجه اهمیت سوسیالیسم در اختیار نداشت، «ایدئولوژی» هائی - در معنای نفرت‌انگیز کلمه - چون هیتلریسم و سپس فاجعه جنگ هسته‌ای را بوجود آورد که منطق بدبینانه آنرا در آثار جیمز برنهام می‌توان یافت. سپس سوسیالیسم را نیز برسبیل - «دفاع از خود»

يك ايدئولوژی بشمار آوردند .

روشنفکران برجسته بورژوا، الزاماً ناگزير بودند که اين تحولات را در نوشته‌های خود در نظر بگيرند . و با اين وجود ، برغم ضرورت آشکار اين وظيفه ، تاکنون منظومه‌ای از اندیشه‌ها که بتواند بطور موفقيت‌آمیزی در برابر سوسياليزم نهاده شود پديد نيامده است .

بارزترين واکنش‌ها نفي نيکی بشر است مانند آثار گوتفر بدین يايک دلهره هراس‌آلود در برابر هيچی است که به نفي کامل نيروهای نوين اجتماعی و هم روشهای نوين برای دفاع از جامعه کهن می‌انجامد «آندرش» در بيان خود محق است که هنر انتزاعي کاملاً بدون محتوی نيست بلکه نماينده طغيانی است عليه آنچه او ايدئولوژی مينامد . من نشان داده‌ام که فرايندی را که آندرش ، بدون آنکه آنرا کاملاً درک کند، سعی در توصيفش دارد متضمن چه اندیشه‌ایست . اما کاملاً بدیهی است که غایت اين گريز از واقعيت زمان حال بايد نوعی هيچ‌انگاری باشد . هيمنکه نويسنده از التزام در برابر واقعيات عصر سرباز زند ، محتوی انسانی ناپديد می‌شود . موریس نادو ، منتقد فرانسوی ، در مقاله‌ای درباره بکت در حقيقت از وجهه نظر آندرش پيروي میکند . او ميگويد فرآورده ادبی بکت مسيري را در پيش گرفت که وی را ناگزير ساخت که «ادبيات قراردادی را بدور افکند و تاثيرفناي آن قلمرو ظلمت و آن منطقه سرحدی که در آن زبان عاجز می‌آيد و زندگی و مرگ تلاقی می‌کند و هستی و هشيار رخسار برمی‌بندد و راه جستجوگر به حصار سکوت و واقعيت محض می‌انجامد ، رسوخ کند.» نادو نیز از يك «اعتراض» سخن ميگويد اما اين اعتراض رسوخ کند.» نادو نیز از يك «اعتراض» سخن ميگويد اما اين اعتراضی است که «از حلقوم هيچکس بر نمی‌آيد نه هدفی دارد و نه دليلی.» در جای ديگر ميگويد : «ما ، محصور در هيچی ابدی ، چیزی پيش از حباب‌هایی نيستيم که بر سطح يك حوض گل‌آلود می‌ترکد و صدای خفیفی ايجاد میکند که ما آنرا هستی ميناميم.» حاصل کلامش اينست که «در آثار بکت هيچ‌انگاری پيروز در ذات اثر هنری نفوذ میکند و آنچه می‌آفريند در مهبی از بی‌معنائی محو میشود . در پايان نويسنده نه تنها قصد خود را مبنی بر گرفتن چیزی آشکار ساخته است ، بلکه در چیزی نگفتن توفيق يافته است . طنين صدای او در گوشهای ما صدای خودماست که در جستجوی آنيتم و سرانجام آنرا می‌يابيم .» اينست نتیجه منطقی جنبشی که آندرش توجه ما را به نقطه آغاز آن معطوف داشت ...

شریف خزانہ
بابک رستگار

نویسندگان که فرهنگ خود را ویران می کنند

نمایش فیلم «ویلیام کلاین» درباره آفریقا یک بار دیگر
واژه «فولکور» را بر سر زبان ها انداخت . این واژه را
«و . ج . تومز» نویسنده انگلیسی در ۱۸۴۶ از ترکیب دو
واژه «فولک» (ملت ، مردم) و «لور» (آگاهی) ساخت ، آن
را «بررسی آداب و رسوم ، مراسم ، پندارها ، افسانه ها ،
ترانه ها و ... روزگارهای کهن»ی که همچنان در میان طبقات
مردم رواج دارند ، تعریف کرد و به جای ترکیب «عتیقه های
مردم» که تا آن هنگام به کار می رفت به کار برد .

تحقیقاتی که از ۱۸۴۶ بعد در زمینه ضبط و بررسی اصولی و
نظم دادن هنرها و سنت های مردم انجام گرفت و البته از کهن ترین روزگارسها
و با دست کسانی چون «هرودوت» و «اووید» آغاز شده است) به تأیید
این امر بدیهی انجامید که آنچه را «فولکور» می نامیم ریشه ماقبل تاریخی
دارد . به این دلیل دو تن از محققان فرانسوی در ۱۹۴۷ پیشنهاد کردند
که به جای آن واژه «archéocivi Lisatiou» (تمدن باستان شناسی)
به کار رود ، زیرا این واژه مبین ثبات های فرهنگی است که با از ثبات
روش های زندگی جوامع کهن سرچشمه می گیرد و یا از بقای کمابیش تغییر
شکل یافته سنت های مربوط به آن روش ها .

نجات فولکلور

واژه فولکلور امروزه تغییر معنی داده است و در اروپا، هرگاه برای گفتگو از نمایش‌های جهان سوم به کار می‌رود، معنایی ناچیز و نه درخور دارد. به فولکلور، در قیاس با تئاتر یا رقص‌ها آواز...، معنایی محقر داده می‌شود. اما مگر نه این است که در روزگاری به سر می‌بریم که از بس واژه‌ها را بنادرستی و بدو نابجا به کار برده‌اند که درعین آنکه همه چیز را بیان می‌کنند هیچ معنایی ندارند؟ برای نمونه به واژه‌های «انقلابی»، «توده‌ای»، «ارتجاعی»... بیندیشیم.

فولکلور، نجاتی را که «تومز» به آن داده بود از دست داده است و امروز بیشتر معنای «ابتدایی» می‌دهد. والیته ابتدایی هر چیزی است که از فرهنگ (فرهنگ باحروف چاق و سیاه!) غربی سرچشمه نگرفته باشد. در حالی که ما باید افادات هنری مردم آفریقا و آسیا را از آزمایشگاههای جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان جهان به اصطلاح متمدن بدر آوریم و شکل نخستین و کامل نمایش‌های سنتی باشیبه‌سنتی را به آنها بازگردانیم. شبه سنتی بدانرو می‌گویم که چیزی بازمان به انحطاط می‌گراید و زمان ما انحطاط را تسریع می‌کند. در آفریقا، هنر «متفاوت»ی داریم که اصالت خود را حفظ می‌کند و این اصالت چیزی است که همه جست و جوهای که هم‌اکنون در زمینه نمایش انجام می‌گیرند روبه سوی آن دارند، که عبارت است از بازیابی پیوند ریشه‌ای میان انسان و آینده‌اش، میان انسان و طبیعت، میان انسان و جاودانگی.

اما، متأسفانه، موارد انطباق این هنر با سلیقه روز (غربی!) توسط «کارشناسان» روز به روز بیشتر می‌شود.

و این به اصطلاح کارشناسان چه از اروپا بیایند و چه از آمریکا، چه از اردوی سوسیالیسم باشند و چه از سنگر سرمایه‌داری کاری را انجام می‌دهند که از آنها خواسته‌اند و برای آن به آنان پول داده شده است اینان برای موزه‌ها فولکلور درست می‌کنند و ما کاری به کارشان نداریم.

اما خطرناک‌تر از آنان کسانی هستند که هنر کشور خود را از طبیعت می‌اندازند، یعنی آن را از صورت طبیعی خود درمی‌آورند و ماهیتش را دگرگون می‌کنند. و اینان، به بهانه «مدرن سازی» هنر و به دستاویز دانشی که، شتابزده، در طی کارآموزی‌هایی در خارج آموخته‌اند، جز

خواب تقلید از خارجی و «رونویس» کردن کار خارجی را نمی‌بینند و عقدهٔ پایدار و جاویدان استعمار شدگی دارند (هرچند که واژهٔ عقده در اینجا چندان‌رسا نیست). این «مدرن‌سازان» هنر کشورشان را «اخته» می‌کنند و «کشور خود را از تجسم می‌اندازند» یعنی کاری را می‌کنند که استعمار هرگز یارای انجامش را نداشته است.

و تاریخ‌آکنده از این‌گونه کارهای «خود ویرانگری» است. ما امروز فکر می‌کنیم که گذشتگان این‌ها را نمی‌دانسته‌اند. اما خود ما که می‌دانیم چرا همچنان آگاهی‌مان را نادیده می‌گیریم و چشم‌برهم می‌گذاریم؟

آیا باید جای شیوه‌های اصیل بیان هنری ملت‌ها را به تقلیدهای کورانه و نادرست از فرهنگ‌های دیگر بدهیم یا فرهنگ خود و میراث آن را دوست بداریم، احترام بگذاریم، جاویدان سازیم و آن را باشناسایی‌ها و آگاهی‌های تازه‌ای که در آن تحلیل می‌روند غنی کنیم و نه آنکه آن را در این شناسایی‌ها تحلیل بریم؟
و مسأله این است.

قصه

ابوالحسن نجفی

میشل دئون

شب دراز

هوشك طاهری

سیرژی آندریوسکی

خاکستر و الماس

میشل دئون
ابوالحسن نجفی

شب دراز

مرد شمارهٔ تلفن را گرفت . با اولین زنك ، صدای ظریفی پاسخ

داد :

— الو ؟

سپس سکوت شد . مرد نام خود را گفت . باز سکوت شد .

— اسم را فهمیدید ؟

— کاملاً .

— می‌خواستم با شما ملاقات کنم .

— لازم است ؟

— هیچ‌وقت هیچ‌چیز لازم نیست . حتی می‌توانم اگر شما ترجیح

می‌دهید فوراً گوشی را بگذارم .

دوباره سکوت شد ، اما گوشی ، در دست طرف بود .

— حالا که ترجیح نمی‌دهید ، پس لطفاً قرار ملاقاتی با من

بگذارید .

— می‌خواهید هفتهٔ آینده ؟

— نه .

— پس دو هفتهٔ دیگر ...

— اگر گفتم نه برای این بود که خیلی دیر است .

— پس کی ؟

— يك ساعت دیگر .

زن گفت : خوب . بیائید خانه من .

— نشانی شما را ندارم .

زن نشانی خود را داد و طبقه چندم را هم گفت . سرایدار تا آن ساعت حتما می‌خواهید مرد آن کوچه آرام را در طرف پائین خیابان «موزار» می‌شناخت . زن به «آدم» او پاسخی نداد و آنآ گوشه را گذاشت . مرد وسوسه شد تا پنجره را که رو به میدان «شان دومار» گشوده بود ببندد ، اما آسمان سیاه از ستاره می‌درخشید . در پی گرمای خفگان— آور آن روز ماه «اوت» ، طوفان نخواهد شد . پاریس مصنوعاً خلوت شده بود . فقط گوشه به گوشه . جاهای دیگر ، اتومبیلها آهسته می‌گذشتند و اتوبوسها جهانگردان را می‌گردانند . در میدان «ترتر» و در «سن ژرمن ده‌پره» بادر «مونپارس» و در طول خیابان «شانزه لیزه» انبوه جمعیت در هم می‌لولید .

در عوض ، درمانگاه در کوچه کروالالی قرار داشت . در روشنائی زرد چراغ خواب ، زن پرستار روزنامه می‌خواند . چهره گرد و گوشتی خود را که پریشانی ابروها و پرزلب بالائی گاهی حالتی جدی به آن می‌داد بلند کرد و گفت :

— اوضاع کاملاً رو به راه است . الآن خواب است . می‌خواهید

بینیدش ؟

— می‌ترسم بیدار بشود .

— از این بابت خاطر جمع باشید . حتی اگر توپ در بکنند .

زن برخاست و راهرو را تا به آخرین در پیمود .

— هر ربع ساعت سری به او می‌زنم .

دسته در بیصدا چرخید . در درون اطاق که به نور چراغی از بالای قرنیز روشن بود بوی ترشیده‌ای می‌آمد . تختخواب آهنی ارب‌وار قرار داشت . اندامی بیحرکت با پاهائی به هم چسبیده زیر ملافه خوابیده بود . مرد با احتیاط تمام پیش رفت . انگار که کمر و نگران بود یا شاید از بوی ترشیدگی یا گرما رمیده . روی بالش چهره‌ای رنگ پریده با خطوطی آماسیده قرار داشت . بافه‌های مجعد مواز غرق به پیشانی چسبیده

بود . در محاذی سینہ ، ملافہ بہ زحمت ، اما مرتباً ، بالا و پائین می‌رفت . هر دو دست در راستای قامت افتاده بود و انگشت‌ها سست و بیجان می‌نمود . در کف دست چپ ، مشت‌زنگ اخبار دیده می‌شد . بوی ترشیدگی خفقان می‌آورد . و حال آنکه پنجره باز بود و روشنائی چراغ کوچه از لای میله‌های کرکره به درون می‌تراوید . مرد بروی چهره خفته خم شد و زن پرستار پنداشت که الان پیشانی مرطوب را نوازش خواهد کرد . اما نه .

در راهرو مرد گفت : من مستقیماً بہ خانہ نمی‌روم . باید کسی را ببینم . شاید يك ساعت پیش او بمانم . اگر لازم شد می‌توانید بہ من تلفن بکنید . اینهم شماره‌اش : «میرابو — ۳۴ — ۲۲» . از آنجا کہ درآمدم بہ شما تلفن می‌کنم تا بدانید کہ بعداً کجا می‌توانید مرا پیدا کنید . — چشم ، آقا . اما دیگر نگران نباشید . اوضاع کاملاً رو بہ راه است ... کاملاً رو بہ راه است ...

پرستار چهره گرد و درشتش را با حال احترام و تحسین بسوی او گرفته بود . چون بہ کوچه قدم گذاشت ، اندیشید کہ این احترام و این تحسین سزاوار انعام است . در بازگشت ، سر راه ، این کار را انجام خواهد داد .

در طبقه چهارم با ضربه کوتاه و عجوبانه‌ای زنگ زد . زن در را گشود : نیمتنه‌ای از ابریشم خام و دامنی بہ رنگ زرد روشن با کفش ورزش پوشیده بود . سیگارش هنوز در خاکستردان شبیدای روی میز دود می‌کرد . زن آن را در حین عبور برداشت و بہ سمت گنجہ کوتاهی رفت :

— مشروب میل دارید ؟

— هر چه باشد !

— انواع مختلف ندارم . فرصت نبود بروم تهیه کنم . امشب از سفر برگشته‌ام .

— تازه امشب ؟

— بلہ ... آهان ، يك ته ویسکی برایم مانده و شاید هم يك ربع بطری سودا .

— بیش از این هم لازم نیست .

زن يك زانوبش را بر زمین گذاشت . دامن کوتاه و تنگش نیمی

از ساقش را که زیبا می نمود آشکار کرد . مرد ایستاده منتظر بود تا کار او تمام شود . از راه رفتن در کوچه و از بالا آمدن این چهار طبقه ، خود را بسیار خسته حس می کرد . چگونه می شد توضیح داد ؟ خستگی قلب ، خستگی دماغ ، خستگی حواس ، افکارش را دیگر نمی توانست مرتب کند که در هم برهم بر او هجوم می آوردند و سپس رهایش می کردند و گوئی او را بر لب پرتگاه تنها می گذاشتند تا درحاشیه باریک پیاده رو قدمهایش را يك به يك بردارد و تنش را به پیش ببرد . يك قدم خطا کافی بود تا نوعی مرگ به بار آورد . این به او نمی آمد . ایدا . مرد زیبایی بود ، سالم و قوی ، در او چهل سالگی ، بدون يك موی خاکستری بر شقیقه ، با چهره ای که بفهمی نفهمی چندچین در کنار چشمها و بینی داشت . رنگ گندمگونش را از يك فصل تابستان نگرفته بود : این رنگ از زمانی دورتر می آمد ، از عادت به هوای آزاد و آفتاب . صدایش آرام و بی ادعا بود و اندکی رگدار .

زن سینی را که آورد گفت : بشینید ، خواهش می کنم . امیدوارم که یخچال تا حالا یخ بسته باشد . می روم بینم .
- یخ نمی خواهم .

- میل خودتان است .

تا مرد مشغول نوشیدن بود ، زن خود را به درون صدای رها کرد .

مرد گفت : به نظرم می آید که شما را قبلا دیده ام . با اینحال ، فقط يك اسم كوچك از شما می دانم و يك شماره تلفن .
- خیلی کم است .

هیچ کوششی برای یاری او نمی کرد . چهره اش می خواست بیحالت باشد . اما به زحمت می توانست ، زیرا نگاهش گرم و درخشان و جدی بود ، و لبهای به هم فشردن می توانست ملاحظه دهانش را پنهان کند .

مرد پرسید شما پسر مرا می شناسید ؟

- من « ژوزوئه » را می شناسم .

- می دانید چه به سرش آمده است ؟

زن پس از لحظه ای تردید گفت : بله ...

- تنها حالی که به شما دست می دهد همین است ؟

- همین است .

مرد دستش را روی چشمهایش کشید ، سپس سرش را بلند کرد و

لبخندی زد :

— پس معلوم می‌شود که من اشتباه کرده‌ام .
— اگر می‌دانستم چه فکری کرده‌اید به شما می‌گفتم که اشتباه است یا نیست .

— گمان می‌کردم که شما معشوقهٔ او باشید .
— اشتباه نکرده‌اید .

لبخند محو شد . مرد لیوانش را روی میز گذاشت .
— من از بعضی اشتباهاتم نسبت به ژوزوئه خبر داشتم . شما به من حالی کردید که قصور بیشتری در حق او کرده‌ام .
— برای اینکه مثلاً از زندگی ... احساساتیش — اگر نخواهیم کلمات رکیک به کار ببریم — بی‌خبر بوده‌اید ؟
— بله .

— چه تصور بچگانه‌ای ! برای چه ژوزوئه بیاید پیش شما درد دل بکند ؟ اولاً لازم بود که فرصت دیدن همدیگر را داشته باشید .
— زندگی من جوری است که ...
— از زندگی شما خبردارم . روزنامه‌ها را اغلب می‌خوانم .
امضای شما را اغلب می‌بینم . شما همه‌جا هستید و هیچ‌جا نیستید .
— بیست سال است که این وضع ادامه دارد .
— آیا برای این می‌خواستید مرا ببینید که زندگیتان را برایم شرح بدهید ؟

— نه ، ببخشید .
مرد به سرعت از جابرخواست . زن او را آزرده بود و مرد اجازه نمی‌داد که پیشتر برود .
— گمان می‌کردم که شما به من کمک می‌کنید . اشتباه بود . من اشتباهات دیگری هم کرده‌ام ، اما مسئله این نیست . خواهش می‌کنم فضولی مرا ببخشید .

در راهرو چشمش به يك نقاشی آبرنگ معمولی افتاد : قایقی و دریائی و دماغه‌ای و ، در انتهای دماغه ، برجی مدور .
بی اختیار گفت : دماغهٔ « سنت او سپیس » است .
— بله .

به پیاده رو که قدم گذاشت هوس کرد تا بدود . چند قدمی که

دوید ایستاد . گوشه کوچه ، پاسبانی با قیافه‌ای ظنین به این مردشتابزده می‌نگریست . اما پاسبانان شم مخصوصی دارند : جانیان و دزدان را آن‌گاه دستگیر می‌کنند که کلاه کپی جلمبری بر سر و کفش نمدی به پا داشته باشند . در برابر مردی که با قدمهای بلند می‌گذشت ، این پاسبان شب ماه اوت تنها واکنشی که نمود این بود که سیگارش را پنهان کند .

چون به درمانگاه رسید زن پرستار در اطاقك خود نبود . مانند شبی سفید از کنج راهرو تاریك پیش‌آمد . مرد لازم دید که توضیح بدهد :

— از اینجا رد می‌شدم ، گفتم سری بزنم . ساده‌تر از این بود که به شما تلفن کنم و بگویم که من دیگر در «میرابو» نیستم .

— اوضاع کاملاً رو به راه است ، آقا . دکتر آمد . پسر شما را دید . میل دارید به اطاقش بروید ؟

— نه ، فردا صبح دوباره می‌آیم .

— من خودم را شمامت کردم که چرا یادم رفت آن دفعه به شما بگویم که ساعت نه امشب يك خانم برای دیدن پسر شما آمده بود .
— يك خانم ؟

— بله ، يك زن جوان . پیدا بود که پسر تان را خوب می‌شناسد . خیلی ناراحت بود و به خودش می‌پیچید .

— چه شکل بود ؟

— اوه ، خیلی خوشگل ، قد بلند و موهای بلوطی و چشمهای آبی ... یا شاید هم سیاه خلاصه يك خانم خیلی مقتدر — و محکم اما چون قدغن اکید شده بود ، از اینجهت من ...
— خوب کردید . این خانم يك نیمتنه ابریشمی و يك دامن تنگ پوشیده بود ؟

— چرا ، عیناً . حتی باعث تعجب من شد . توی هوای به این گرمی ! انگار که تازه از قطار پیاده شده باشد .

مرد به یاد آورد که دادن انعام حق است . همینکه پرستار او را دید که کیف بغلی‌اش را درمی‌آورد خود را به بیراهه زد :

— اوه ، نخیر آقا ، رسم نیست .

— این رسم نیست ، يك استثناء است .

— متشکرم ، آقا ، و خاطر جمع باشید . اوضاع کاملاً رو به راه است ... کاملاً رو به راه .

چون به خانه رسید ، ایستاده در آشپزخانه مشغول نوشیدن يك لیوان آبجو سرد بود كه تلفن زنگ زد . صدای «پل ژاردنس» را كه از لای سروصدای چاپخانه سنگین و خفه شده بود باز شناخت .

— مقالات را چیده‌اند . نمی‌آئی بخوانیش ؟

— نه ، بابا .

— اگر می‌آمدی كمكى هم به حال من بود . دو هزار حرف زیاد

آورده‌ایم .

— خودت حذف كن .

— فردا دادت درمی‌آید !

— نه ، بابا ، نه بابا .

— راستی ، ببین ، من يك خبر را كه بطور غیر مستقیم به تو

مربوط می‌شد از روزنامه برداشتم . مخبرمان امشب ساعت نه آن را آورد .

— خوب کاری كردی ، ازت متشكرم . اما روزنامه‌های دیگر

چاپش نكنند ؟

— نه ، مخبر ما اطلاعات خصوصی دارد . امیدوارم كه حال

«ژوزوئه» خوب شده باشد .

— بهتر است . چاپ اول درآمد ؟

— آخرش است . می‌خواهی بدهم يك شماره برایت بیاورند ؟

— آره لطفا .

— مقاله تو كه در آخرین چاپ دیروز درآمد توپش هست . مقاله

دومت هم در شماره مخصوص پاریس ساعت چهار منتشر می‌شود .

— می‌دانم ، متشكرم . خدا حافظ «پل» .

— خدا حافظ ، «ژرژ» .

به‌اطاق كارش برگشت . پنجره‌رو به‌تاریکی شبی گشوده می‌شد كه

كمتر از وقت غروب سنگین و متراكم بود . ماه بالا می‌آمد و از روی درختان ،

طرح چمنها و خیابانهای رنگ باخته باغ مشخص می‌شد . شبی برج شب

زنده‌داری می‌کرد ، افسرده و احمقانه . يك ماه پیش ، از همین پنجره شاهد صحنه

عجیبی شده بود . زن و مردی از خیابان مرکزی باغ پیش می‌آمدند . مردی

تك بطرف آنها می‌رفت . چون به هم رسیدند ، ایستادند . سپس زن بازو در

بازوی مرد تنها افكند و از راهی كه آمده بود بازگشت . مرد دیگر پس از

آنكه چند قدمی رفت ناگهان سر برگرداند و شليك كرد . اندام زن در پهنای

خیابان افتاد . آن دو مرد روی او خم شدند و جسدش را به روی نیمکت باغ حمل کردند و سپس بی شتاب از آنجا رفتند. لکه ابری روی ماه را گرفت و نیمکت در تاریکی فرو رفت . چون ابر گذشت نیمکت خالی بود .

ژرژ آبقو دیگری برای خود ریخت . کتش را در آورد و بسوی میزی که پشت به پنجره داشت بازگشت . برگ کاغذی درماشین تحریر مانده بود: «هشت روز در فرمز باسربازان چانگ کای شک ، مقاله سوم ...» از سی و شش ساعت پیش، دنباله مقاله معطل او بود. پیشی مختصری که نسبت به انتشار آن داشت ، اکنون به پایان رسیده بود . می بایست مقاله را تظاهر فردا به روزنامه برساند . آن شب را فرصت داشت تایادداشتهايش را بازخواند و بنویسد. تازه پشت میز نشسته بود که تلفن دوباره زنگ زد. از شهر دیگری بود. صدای جزجری آمد و سپس لهجه جنوبی کارمند تلفنخانه و آنگاه صدای مضطرب زنی :

- خودتی ، ژرژ ؟
- چرا نباشم ؟
- خوب ، خدا را شکر ! دلوایس بودم. این دفعه سوم است که امروز به تو تلفن می کنم و کسی جواب نمی دهد .
- از خانه بیرون رفته بودم .
- خوب ، لابد مقاله ها را تمام نکرده ای ؟ پس نمی توانی بیائی !
- مرا باش که چشم به راهت بودم ... آخر تنهام .
- گمان نمی کنم .
- البته خیلی هم تنها نیستم ، اما آخر تو اینجا نیستی .
- بهتر است خیالت را راحت کنم: من اصلا نمی آیم .
- و مسافرت با کشتی همراه «بوب» چه می شود ؟
- از قول من معذرت بخواه .
- چه خبر شده ؟ اوقات تلخ است ؟
- نه، نه. کار دارم. گرفتاریهای متعدد .
- می خواهی من برگردم ؟
- يك ثانيه به فکر فرو رفت . اما نه، نخواهد فهمید .
- از تعطیلات استفاده کن، عزیزم. تا يك هفته دیگر، حواسم جمع می شود. آنوقت یامن پیش تو می آیم یا تو به پاریس برمی گردی . هوای آنجا چطور است ؟
- معرکه ! تمام روز را توی آیم. پاریس چطور است ؟
- جهنم کبری .

— ممکن است سری به سرایدار من بزنی ببینی پولی نباید بپردازم:
 برای گاز و تلفن؟
 — باشد، می‌روم.
 — ژرژ؟
 — هان.
 — دوستم داری؟
 — کی جرئت دارد بگوید نه؟
 — اوه، تو هیچوقت نمی‌توانی بگوئی آره.
 — فرداش همین ساعت به من تلفن کن.
 — می‌بوسمت.
 — من هم همین‌طور، «زت».

لحظه‌ای آن زن در اطاق او بود. صدایش هنوز زنگ می‌زد. چشمهایش را که می‌بست او را می‌دید: اندامی متناسب، موهائی کوتاه، کمرباریک. زت. «چرا بامن ازدواج نمی‌کنی؟ — آدم که بادهخترهائی مثل زت ازدواج نمی‌کند. — این که جواب نشد! — اگر بات ازدواج کنم دیگر دوستم نداری. — نه بابا، چی می‌گوئی! — آخر من جای پدرتوام. — اگر مادرم را می‌دیدی این را نمی‌گفتی.» باهم که بودند ازهم ملول نمی‌شدند. این چیز بی‌اهمیتی نبود. حتی برای کسی که ملال را از زندگی‌اش رانده بود کمال اهمیت را داشت. وانگهی زت در حکم استعفا ورهائی هم بود. زندگی لوسم کرده است. زندگی زیبائی دارم، بسیار زیبا. بیش از این چیزی از آن نمی‌خواهم. پس باید بادهخترهائی مثل زت ساخت. مشکلی را حل می‌کنند و مشکلاتی را به وجود نمی‌آورند... چرا ژوزوئه اینطور نبود؟ ژرژ دست بر چهره کشید. احساس خوفناکی براو تاخت. رنج ژوزوئه ناگهان به او سرایت کرده بود. روی شانه‌هایش بارتنهائی عظیمی را که به حد نومیدی می‌رسید حس کرد. تحمل ناپذیر بود. از کشو میزش دسته کلید را برداشت، سپس به راهرو رفت و وارد آسانسور شد. ژوزوئه پس از گرفتن دیپلم، در طبقه آخر عمارت، در آپارتمان ایوان داری زندگی می‌کرد. دو سال پیش، اسباب‌کشی و تغییر خانه به او فرصت داده بود که خرده ریزهای کودکی‌اش را دور بریزد: اسباب بازی، زلم زینبو، عکس، همه آن آت و آشغالهایی که آدم بر اثر تنبلی و نیز دلسوزی نگه می‌دارد. هنوز خیلی جوان بود: به جای آن بازیچه‌ها نتوانسته بود بازیچه‌های دیگری که نشانه بلوغ و مردی باشد بنشانند. در مرز میان نوجوانی و پختگی همچنان سرگردان می‌گشت و نمی‌توانست انتخاب بکند. حتی کتابهایش نامشخص و بی‌چهره می‌نمود: بالزاک،

نویسندگان انگلیسی، روسی، امریکائی، رمانهای جنائی . نه سفرنامه‌ای ، نه شرح اکتشافی، نه وصف ماجراجوئیهای . در گوشه‌ای جزوهای پلی کپی شده دروس دانشکده حقوق روی هم توده شده بود.

ژرژ پنجره را گشود. باهمه دقتهای خدمتکار که اطاق را کاملاً روفته بود هنوز بوی قی و استفراغ مصرانه بر جا بود. تلفن زنگ زد. ژرژ سر بر گرداند و دستگاه تلفن را بالای سر تخت خواب تماشا کرد. در زنگ سوم گوشی را برداشت ، اما کسی جواب نداد. با اینهمه آشکار بود که در آن سو کسی نفس در سینه حبس کرده است.

— خوب ؟ چرا حرف نمی‌زنید ؟

— ...

— می‌دانم که شمائید ، هلن !

— شما ژرژ هستید ؟

— معلوم است. ژوزوئه هنوز توی درمانگاه است و شما هم این را می‌دانستید ، چون پیش از اینکه من به دیدن شما بیایم خودتان آنجا رفته بودید. برای چه تلفن می‌کنید ؟

— نمی‌دانم . همینطور بی‌اراده .

— گمان نمی‌کنید که وقتی من بیشتان بودم بهتر بود ساده‌تر بامن

رفتار می‌کردید ؟

— نتوانستم .

— خوب، پس حالا بیائید .

زن گفت: بسیار خوب .

و گوشی را گذاشت . صدایش دورگه شده بود. ژرژ گوشی را گذاشت . او هم درد می‌کشید. چراغ سقف را خاموش و دو چراغ پائین را روشن کرد. از سردی و بیگانگی اطاق کاسته شد. روی میز تحریر، برگهای سفید کاغذ پراکنده بود. برگ روئی را برداشت. هنوز بر آن، نقش فرورفته خطی که دستی خشمگین با قلم خود کار روی برگ پیشین نوشته بود خوانده می‌شد : يك شماره تلفن ويك نام كوچك: هلن. كيف بغل‌اش را در آورد و کاغذی را باز کرد: خط ژوزوئه بود، نامی و ارقامی. اگر پسر مرده بود جز این پیام نامفهوم چیزی از او باقی نمی‌ماند. ژرژ کاغذ را روی انبوه جزوه‌ها گذاشت و بدون انتخاب، کتوهارا پیش کشید . جز پاره‌های روزنامه، تکه‌های نخ، چند مداد پاک‌کن ، مقداری خودنویس کهنه شکسته، لباس‌زیر تمیز اما نامرتب، يك توده عکس گاو بازی چیزی در آنها نبود . چون عکسها را يك به يك تماشا کرد دریافت که ژوزوئه با نظم و دقت بسیار

آنها را ردیف کرده است: از لحظه ورود گاوبازان به میدان تاهنگام کشته شدن گاو. پس پسرش به چیزی عشق می‌ورزید! آنهم به چیزی که پدرش در آن پیشگام نشده بود. در پشت عکسها نام گاوبازان و تخصص آنان و شرح عملیاتی که انجام می‌دادند نوشته شده بود. و آن دو هیچگاه در این باره سخنی باهم نگفته بودند!

صدای توقف آسانسور شنیده شد. ژرژ در رو به پلکان را باز کرد. همان تغییر جامه نداده بود، اما چهره‌اش و حالتش تغییر کرده بود. ژرژ حلقه‌هایی دور چشمهای او که از تب می‌درخشید تمیز داد. برای دومین بار حس کرد که این زن را می‌شناسد. لابد احساسی کاذب بود. و به هر حال چون زن به سخن می‌آمد به سرعت محو می‌شد. تازن در برابرش بی‌حرکت ایستاده بود زیبایی او را جسماً حس کرد: نیروئی ناپیدا از وجود او ساطع می‌شد...
مرد پرسید: چرا به اینجا تلفن کردید؟

— به شما که گفتم. همینطور بی‌اراده. می‌خواستم صدای زنگ را بشنوم. مثل سابق. هیچ زنگ تلفنی نیست که شبیه زنگ دیگر باشد... زنگ تلفن ژوزوئه...

خاموش شد. سخنش ظاهراً درست بود.

— شما خیلی به اینجا آمده‌اید؟

— تقریباً. حتی اینجا خوابیده‌ام.

رو به نیمکت راحتی پهنی کرد که پارچهٔ مخملی برجسته‌ای آن را پوشانده بود، گوئی باین حرکت می‌خواست مرد را که خیره به او می‌نگریست به مبارزه بطلبید.

ژرژ گفت: اینجا نمائیم. برویم به آپارتمان من.

— هر جور میل شماست.

مطیعانه به دنبال او آمد. به آپارتمان که رسیدند ژرژ به درمانگاه تلفن کرد تا بپرسد که آیا او را درغیابش نخواسته‌اند. زن پرستار گفت که «اوضاع کاملاً روبه‌راه است».

هلم پرسید: هنوز حالش خطرناک است؟

— نه. گمان می‌کنم که از خطر جسته باشد، اما دکتر تا فردا صبح مهلت خواسته است. من احمقانه می‌ترسم...

— شما می‌ترسید؟

— بله.

زن خود را به درون مبل چرمی رها کرد و چهره اش را در دستهایش گرفت .

گفت: مشروب دارید؟ از تشنگی دارم هلاک می شوم .
یک لیوان آبجو برایش آورد که زن با چشم بسته چند جرعه پیاپی از آن نوشید .

— چند لحظه پیش که در را به روی شما باز کردم به نظرم رسید که قبلاً شما را دیده ام .
زن گفت : بله .

— چطور ؟
— بله ، قبلاً مرا دیده اید .
لیوانش را ، پس از اینکه دفترچه ای را پس زد ، روی میز گذاشت .
آنگاه به ژرژ نگریست . گفت :

— از شما معذرت می خواهم . معذرت از بابت برخوردی که در خانه ام باشما داشتم . من خودم را قوی تر از آن که هستم خیال می کردم .
— شما ژوزوئه را دوست دارید ؟
— نه .

— چی پس ؟
— شما مرد بیشرقی هستید .
مضحك ، غیر مترقب ، احمقانه بود . مرد خواست لبخند بزند ، اما دریافت که زن آنرا حمل بر تمسخر خواهد کرد . بسوی پنجره رفت : شب سبك می شد . نسیمی از میان درختان می گذشت . همچنانکه پشتش بسوی زن بود سخن گفت :

— بدم نمی آمد که بعضی چیزها را بدانم .
— پیرسید .
— از کجا فهمیدید که ژوزوئه دست به خودکشی زده است ؟
— يك لحظه بیشترش به من تلفن کرد .
— یعنی دیشب ؟
— بله .
— حرفش را باور کردید ؟
— نه چندان .

— هیچ کاری نکردید که مانعش بشوید ؟
— چه کار می توانستم بکنم؟ سوار هواپیما بشوم و بیایم ؟ اولاً که شب هواپیما نیست . ثانیاً به فرض که سه ساعت بعد اینجا می رسیدم دیگر کار

از کار گذشته بود.

— حق بود به من تلفن می کردید .

— سعی کردم نشد !

مرد برگشت و رودر روی او ایستاد. پس این زن چنان عفریت تمام عیاری نبود که او می پنداشت .

— و هیچکس جواب نداد ؟

— هیچکس .

— من پنج دقیقه بیرون رفتم که سیگار بخرم، نزدیک ساعت

هشت شب .

— همان وقت بود که تلفن کردم.

— هنوز زنگ صدا می کرد که من دم در رسیدم. وارد اطاق که

شدم قطع شد. خیال کردم ژوزوئه است. رفتم به طبقه پنجم. ژوزوئه در را باز نکرد. کلید آپارتمانش را داشتم. دیدم در حال اغماض است. دکتر آمد و معده اش را شستشو داد. بعد بردیمش به درمانگاه . يك آبجو دیگر می خواهید ؟

— نه، يك ویسکی بدهید.

مرد ظرف یخ را از یخچال درآورد، زیر شیر آب گرم آشپزخانه گرفت. تکه های یخ را در سطلی نقره ای ریخت، به اطاق برگشت. هلن از روی مبلی که در آن قرار داشت تکان نخورده بود. زانوهایش به هم چسبیده و دستهایش روی دسته های مبلی افتاده . چشم ژرژ بر ساقهای او که از آفتاب تیره رنگ شده بود افتاد: تن زیبای نرمی داشت.

پرسید : به کجا سفر کرده بودید ؟

— «سن ژان کاپ فرا» .

— «سن ژان» ؟

— بله .

— مدتهاست که من آنجا نرفته ام . دست کم دوازده ، سیزده سال.

— درست چهارده سال.

— شما از کجا می دانید ؟

— من که شما را فراموش نکرده ام .

— هلن، شما دختر «مادلن» هستید !

— خیلی طول دادید تا فهمیدید .

می لرزید. قطره های اشک بیرون جستنند، سپس برگونه ها روان

شدند بی آنکه زن کوچکترین حرکتی برای خشکاندن آنها یا پوشاندن

چہرہ اش بکند. ژرژ پیش رفت و پیشانی و موها و پشت گردن اورا نوازش کرد. گفت:

— از این اشکها بیشتر خوشم می آید. بله، بیشتر خوشم می آید ...
تورا به یاد دارم. حتی می توانم تورا توی باغ خانه تان نزدیک برج «سنت اوسپیس» در نظرم مجسم کنم. به گمانم از من بدت می آمد ...
زن باتشدد سخن اورا برید:

— اشتباه است .

— می دانستی که من بامادرت سروسری دارم ؟

— چطور ممکن بود ندانم؟ بی شعور که نبودم .

— این اشکها را تمام کن .

اما اشکها تمام نمی شدند. انگار از راهی دور می آمدند ، حالتی هنوز کودکانه داشتند. ژرژ را معذب و بی تاب می کردند .

— این اشکها را تمام کن. مادرت چه شد ؟

— او، مرد دیگری را جانشین شما کرد .

— این را که حدس می زدم . خوب، بعد ؟

— حالا در «سن ژان» است.

— از زمستان بعد دیگر اورا ندیدم .

— گاهی از شما حرف می زند .

— باتو ؟

— بامن. او، بیش من همیشه همه چیز را گفته است. از آن نوع زنهایی است که دوست دارند توی خاطراتشان غلت بزنند و دردل بکنند .
خاطراتش همیشه یکجور نیست. هر چه سالها بیشتر می گذرد ، گذشته اش را بیشتر با آرزویش تطبیق می دهد. مدتها من حق داشتم که از شما قیافه بیرحمی در نظر بگیرم، بعد تخفیف پیدا کرد. حالا گمان می کند که خودش شمارا ترك کرده است و شما از این بابت بسیار رنج کشیده اید و بدبخت شده اید .
بله، مضحك است، حتی گاهی خودش را شماتت هم می کند: آخر شما خیلی جوان و بی تجربه بوده اید. آخرین باری که از شما حرف زد، به نظرم رسید که خودش را متهم به اغفال و انحراف شما می کند ، انگار که شما بچه بوده اید .

— اغراق کرده است. من بیست و پنج، بیست و شش ساله بودم.

— و من پانزده ساله .

صدای گفتگوی دوری از میدان «شان دومار» برخاست . ژرژ پیش

رفت و به پنجره تکیه داد. دومرد در خیابان باغ راه می رفتند و باتشدد بسیار سخن می گفتند. سپس در پس پرده درختان ناپدید شدند. دم کردگی شب صداهای پاریس را در خود خفه می کرد. نورا فکن برج «ایفل» آهسته می چرخید. ژرژ شب گرم دیگری را در چهارده سال پیش، در باغ خانه ای بیلاقی، نزدیک دماغه «سنت اوسپیس» به یاد می آورد. روز را در کشتی یکی از دوستانش گذرانده بود و روی عرشه به «مادلن» برخورد کرده بود. سی و پنج ساله و بیوه. یکی از آن زنهایی که در اولین برخورد چنان ضربهای به پائین می زدند که دیگر کسی ثانیه ای به فکر بر رسیدن و دریافتن بقیه مطلب نمی افتد. یک ماه طول کشید تا صدای حقیقی او را شنید: صدای غاز، یک ماه دیگر طول کشید تا به بلاهت او پی برد، یک ماه دیگر هم طول کشید تا خیال او را از سر بیرون کرد. از او چه بگویند؟ طولی نکشید که دیگر او را نه «مادلن» بلکه «نفس اماره» می نامید. و جز این هم نبود. اما همین که بود، چون صاعقه فرود می آمد. شب آن روزی که به هم برخورد بودند، ژرژ فقط یک اندیشه در سر داشت، یک میل شدید که هر احساس دیگری را محو می کرد. پیروزی هم او را از این خیال مداوم، از این وسوسه نر هاند. شاید توانسته بود آن را محدود کند و در لحظات معینی تسلیم آن شود، اما دیگر مرض در نهاد او جا گرفته بود. اولین شب، در باغ که قدم می زدند، ژرژ از کلمات خود تعجب کرد. نه، این وضع خوش آیند نبود. حتی ناگوار بود که تا این درجه از خود بیگانه شده باشد. لحظه ای با گذاشتن دستش روی بازوی زن جوان خود را تسکین داد، لحظه ای کوتاه که در طی آن زن حرف می زد و وانمود می کرد که متوجه حرکت او نشده است. ژرژ هنوز پوست مادلن را به یاد می آورد: خنک در شب و لرم و به طور وقیحی بی حالت. از لرزش خفیفی که به زن دست داد فهمید که جریان برق وصل شده است. بقیه بازی بود. بازی ساده ای که در طول مدت اقامت در «کاپفرا» بانوعی مستی تجدید شده بود. اما هلن را؟ درست به یاد نمی آورد. جز آن روز عصر که آمد و به جمع مهمانان مادرش پیوست. کلاه حصیری بلند سرخی بر سر داشت که همه را خندانده بود. در آن زمان هنوز حالت کودکانه فرشته واری داشت. بلند، باریک، پاهای کشیده گندمگون، اما ترقوه های برجسته و اخلاق نحس. ناگهان پای آدم را لگد می کرد و خودش را به پیراهه می زد. ژرژ اطمینان داشت هلن که از او متنفر است. در پاریس وضع ساده تر شده بود: اولاً مادلن را به تدریج کمتر می دید، ثانیاً او را بیرون از خانه اش می دید. با اینهمه یک بار با کمال حیرت متوجه شد که هلن او را تعقیب می کند. گوشه کوچکی ایستاده و صبر کرده بود تا هلن سینه به سینه او سر در آورد. وحشت

هلن نهایت نداشت. سپس خونسردی و قدرت نفس خود را بازیافته بود. باهم در رستوران عصرانه‌ای خورده بودند. هلن به زحمت می‌توانست انگشت‌های آلوده به‌مرکبش را پنهان کند. آن موقع ژوزوئه چند ساله بود؟ سه ساله، چهار ساله. مادرش از او در شهر دیگری نگهداری می‌کرد. به‌او غذا نمی‌دادند، او را پروار می‌کردند. تنی گنده و بدقواره داشت. ژرژ پس از قطع رابطه با مادرش یک‌بار دیگر باز به هلن برخورد کرده بود: همان قیافهٔ کودکانه با آن لباس‌های کوتاه که مادری که نمی‌خواست زیر بار پیری برود به‌او پوشانده بود. اما بانگ‌های چنان پر خاشگر که ژرژ پس از دور شدن از او احساس عذایی واقعی کرده بود.

از دم پنجره برگشت، رودرروی او ایستاد و گفت:

— تو را خوب به‌خاطر دارم.

هلن اشک‌هایش را خشکانده بود. در کنار او، لیوانش خالی بود. ژرژ خواست آن را پر کند.

— نه، من خیلی خورده‌ام. با این کار نمی‌توانید اغفال کنید.

— من نمی‌خواهم تو را اغفال کنم. ممکن است مقصودت را

بگوئی؟

هلن بالحنی وحشیانه گفت: نه، نه، نه!

— خوب، میل خودت است، فقط به‌من بگو که بعد از اینکه از قطار

پیاده شدی چطور یگراست به‌درمانگاه رفتی.

— اول آمدم اینجا. در اطاق ژوزوئه بسته بود. پائین که رفتم،

سرایدار ما را برایم شرح داد.

ژرژ خود را به‌درون صندلی مقابل او رها کرد و گفت:

— یک چیز هست که از آن سر در نمی‌آورم. یک چیز کاملاً

نامفهوم.

هنر خاموش ماند. دستمالی را در دست چپ می‌چاله می‌کرد. یک یا

دو بار قصد کرد که پاهایش را روی هم بیندازد، اما منصرف شد. به ژرژ

نگریست: ژرژ او را نمی‌دید. بیهوده به‌دنبال فرق این مرد چهل ساله با آن

پسر جوانی که در خاطرش بود می‌گشت. مگر نه به‌ن‌تر و قوی‌تر بود با چانه‌ای

برجسته و دهانی که اثری از تلخکامی باخود داشت؟ اما نه، اینهم نبود.

هرچه بیشتر به‌او می‌نگریست آثار و علائمی که یادآور تصویر گذشتهٔ او

بود محو‌تر می‌شد. از این‌هم بدتر: حتی او را دیگر به‌یاد نمی‌آورد، او را

باز نمی‌شناخت. مرد دیگری در برابر او سر درآورده و ناگهان او را به

وحشت انداخته بود. مثل آن روزی که چهارده سال پیش، دم در ادارهٔ

روزنامه، در کمین او ایستاده و به دنبال او رفته و در پیچ کوچی که به او برخورد کرده بود، و مرد به پیروزی کوچکی قناعت کرده بود و حال آنکه می توانست او را خرد کند، به استنطاق بکشد و به اقرار آورد. البته زرنگی خودش هم بود که در اوضاع و احوال ناگوار به دادش می رسید. شاید هم ترسو بود. از آن رو که تاریکی را بر روشنائی وضعی مشخص ترجیح می داد تا سر زیر آب کند و بگریزد.

ناگهان مرد پرسید: مطمئنی که از من متنفر نبودی؟

هلی یکه خورد، سپس سر فرو افکند.

— نه، از شما متنفر نبودم، شما را دوست می داشتم.

خود را متأثر حس کند؟ خود را مضحك بیندازد؟ ژرژ میان این دو احساس مردمانده بود و لبخندی را که جوابی بیجا و دروغین به این اعتراف صاف و ساده بود فرو می خورد. در حافظه اش به دنبال تصویر هائی از هلی گشت و جز اندکی از آنها نیافت. می بایست هلی او را یاری دهد تا بتواند آن گذشته را که همچون اشتباهی و لغزشی به سرعت فراموش شده بود تکه تکه به هم پیوندد و از نو بسازد. اما دوباره به پنجره تکیه داده و نگاهش را در اعماق میدان خلوت شان دو مار فرو برده بود و همچنان همان تصویر در برابر نظرش مجسم بود: دختری با سر و وضع کودکانه و کلاه حصیری بلند سرخ که تازه از حمام در آمده بود و هنوز قطره های آب از تنش می چکید و یک لیوان آب میوه طلائعی رنگ را بانی می نوشید. یا باز همان کلاه در میان مهمانانی که در باغ سنت اوسپیس بیرحمانه بر آن می خندیدند. تصویر کوچی پاریس هم بود، اما آنجا نیز می بایست منظره کلاه را که دیگر قابل قبول نبود از پیش نظر دور کند. گفت:

— حافظه وسیله ای است عجیب تر از آنچه فکرش را می کردم. نه فقط چیزی را که آدم خوش ندارد به یاد بیاورد بلکه حتی چیزی را هم که ندانسته عذابش می دهد فراموش می کند.

— خیال می کردم که تاجشمتان به من بیفتد مرا می شناسید. روزهای اول که برای دیدن ژوزوئه به آپارتمانش می آمدم از ترس می مردم که مبادا باشما برخورد کنم. بعد، یک روز توی آسانسور سینه به سینه شما قرار گرفتم. ولی شما حتی یک نگاه هم به من نکردید.

— تنها بودم؟

هلی خندید و گفت: نه، نه، اما به هر حال...

— یعنی اینقدر پیر شده ام؟

— گمان نمی کنم.

— این سؤال را از تو نکردم، از خودم کردم و تازه مقصودم آن نبود که تو فهمیدی .

هَلَنْ از جا برخاست .

— شما از زنها خوشتان نمی آید .

ژرژ بی آنکه بخندد گفت: به حق چیزهای نشنفته !

زن جوان خاموش ماند. کیف وشال گردش را برداشت .

— می توانیم سری به درمانگاه بزنیم .

— ژوزوئه خواب است .

— می خواهم ببینمش .

برای چی ؟

— برای اینکه از او معذرت بخواهم .

— دلایل تو به من مربوط نیست، اما به هر حال ...

زن با صدای خفهای گفت: بله، من دلالی دارم .

— فقط يك قیافه رنگ پریده می بینی و يك بوی ترشیده و دلگیر

می شنوی .

— مهم نیست .

ژوزوئه تورا نمی بیند .

— يك روز خواهد دید .

— نمی دانم چنین روزی آرزو کردنی هست یا نه .

زن بسوی در راه افتاد. ژرژ چراغها را خاموش کرد. کوچه ها

خلوت بود و آنها با قدمهایی یکسان بی آنکه سخنی بگویند پیش می رفتند .

چون به ساحل رود «سن» رسیدند از کنار جان پناه حرکت کردند . از هم

اکنون تکه های بزرگی از آسمان در سمت مشرق رنگ می باخت. يك اتومبیل

پلیس پیش از آنکه از کنار آنها بگذرد آهسته کرد و چون رد شد سرعت داد.

به نخستین اتومبیل های رفتگران سحر برخوردند . کمی دورتر دود کشهای

کارخانه نور سرخی در آسمان می پاشیدند . عنقریب خستگی بر آنها هجوم

می آورد ، اما در این آخر شب هر کدام دنبال خیالات خود را گرفته بود.

ژرژ حس می کرد که شقیقه هایش فشرده می شود و دهانش از اثر سیگارهایی

که پی در پی کشیده بود خشکیده است. به فکر این زن ساکت بود که همراه

او می آمد ، به فکر هر چیز که زن لابد به آن دست می آویخت تا در ورطه

انتقام ابلهانه خود غرق نشود. چگونه توانسته بود ژوزوئه را اینهمه زجر

بدهد تا یاد شکست نوجوانی اش را از خاطر بزاید ؟ فکر او را از خود دور

کرد. فقط ژوزوئه مورد نظرش بود. چگونه کار این بیگانه — این پسرش —

به اینجا کشیده بود؟ اورا کم و بد می شناخت ، آن بچه بی مادر را، که به حال خود رها شده بود و در خود فرو رفته بود لابد از آن رو که سکوت و رازداری مناسب حال پدرش بود. سپس روزی، سکوت اورا خفه می کند زیرا زنی عالمأً عامداً چیزی را که او باور کرده بود می شکند . اما کسی خود را نمی کشد مگر اینکه هرگز خوشبخت نبوده باشد. والا اگر يك ذره هم خوشبخت بوده باشد امید خوشبختی دوباره ، مرگ را پس می راند. پس ژوزوئه هرگز خوشبخت نبوده است . ژرژ احساس پیری و حشتناکی کرد. به کوچه درمانگاه رسیده بودند. سرایداری سطهای زباله را از خانه بیرون می آورد. در شیشه دار گشوده شد. زن پرستار، توی اطاق شیشه ای اش، خواب بود: نشسته، سرواپس برده، دهان گشوده، بارمانی پلیسی روی زانو ها. ژرژ دستش را روی شانه او گذاشت . زن سراسیمه بیدار شد.

— جنابعالی ؟... هان، بله، جنابعالی ... اوضاع کاملاً روبه راه است... نگران شده بودید ؟

کتاب افتاد . زن کورمال آن را برداشت .

— عجب، این خانم اندک که همین حالا اینجا آمده بودند. خیلی معذرت می خواهم ، آخر بهما دستور اکید داده اند .

هلن گفت: مهم نیست. ولی حالا می شود ؟

— اوه ، البته که می شود . ساعت چهار سری زده ام . آرام نفس

می کشید .

طول راه رو را پیمودند ، در اطاق را گشودند . ژرژ همان بوی ترشیده را که گوئی ترشیده تر شده بود باز یافت . پرستار ملافرا که تازیر چانه بیمار می رسید پس زد. با صدائی زمزمه وار گفت:

— آرام است، خوابیده است.

هلن نزدیک در ایستاده و گوئی از ترس خشکیده بود. ناگهان

با صدای دورگه ای فریاد زد:

— مرده است !

پرستار گفت : نه بابا ، چه می گوئید !

در همان حال خم شد و دست بر پیشانی بیمار گذاشت .

دست بی درنگ واپس آمد و به جستجوی مچ بیمار رفت و نبض

را گرفت .

ژرژ پیش رفت و در سایه روشن، چهره بیمار و منحنین باریک و فشرده و لبهای بیخون و بی نفس اورا به زحمت تمیز داد. گلوش چنان گرفت که احساس خفگی کرد. با کوشش بسیار توانست انگشتش را بسوی گونه

فرورفته او که ریش تازه درآمده‌ای بر آن سایه انداخته بود پیش ببرد .
پرستار دست را رها کرد .

— خیلی دیر شده است، دیگر فایده ندارد که دکتر خبر کنیم .
به گمانم سکنه کرده است ... حالا می‌روم تلفن می‌کنم .

بیرون رفت. هلن با چهره‌ای گریان در آستانه ایستاده بود. ژرژ نمی‌توانست از این پوست سرد که از هم‌اکنون بر روی استخوانهای برجسته چهره کشیده و سخت شده بود خود را جدا کند. نه‌خشی حس می‌کرد و نه اندوهی. فقط رحمی بزرگ. رحمی و خشتناک که بایاد صدها کشته دیگر که مرگ پسرش ناگهان در خاطرش انگیزته بود براو هجوم می‌آورد ... رحم، آری رحم برای آدمیان و برای این ژوزوئه کوچک و سر بی‌رنج و بیخ‌زده در تخت‌خواب درمانگاه که خود را به‌خاطر عشق کشته بود. دستش را پس کشید. بلبه ملافه، چهره مرده را پوشاند. سپس چرخ‌زد و با اشاره دست هلن را دور کرد. زن پرستار، در محفظه شیشه‌ای خود، با تلفن ورمی رفت و با سر و دست به او اشاره می‌کرد .

بیرون هوا روشن شده بود. ژرژ دکمه یخه پیراهنش را گشود و گره کراواتش را شل کرد. احتیاج به هوا داشت. قایقها موتورهای خود را به کار انداخته بودند. به‌جان‌پناه تکیه داد. روزها می‌آمدند، آدمیان ادامه می‌دادند. امروز هوا آفتابی خواهد بود. فردا نیز همین‌طور . اتومبیلها غرش کنان از روی سنگفرش اسکله می‌گذشتند . اتومبیلهایی مملو از کودکان که برای استفاده از تعطیلات تابستانی می‌رفتند . شمرده: هفت تاهشت اتومبیل در دقیقه. در جزیره میان رود، يك زن و مرد دست یکدیگر را گرفته بودند و آهسته قدم می‌زدند . در سطح آب، رشته‌های روغن و نفت، رنگهای نوخاسته آسمان را درخود منعکس می‌کردند: خاکستری و گلی. چگونه ممکن بود که هنوز چنین روزی وجود داشته باشد ؟ ژرژ با خستگی ، با فرسودگی می‌جنگید. حماقت و سخافتی که در این همه بود نمی‌توانست او را به عصیان وادارد. خیر و شر، عدل و ظلم هم‌معنان بودند. خود را از پای جان‌پناه پس کشید و بسوی پل رفت. صدای پائی به دنبالش می‌آمد. احتیاجی نداشت که سر برگرداند تا بداند که صدای پای هلن است. اما دیدن او از حد طاقتش بالاتر بود. هر کس می‌بایست بار خود را خود به‌دوش بگیرد. و او هرگز حاضر نبود که بار دیگران را بپذیرد. چرا هلن این کار را کرده بود؟ به‌یاد او افتاد و به‌یاد کلاه حصیری سرخ. چرا این‌همه هیجان و شهوت در تن يك دختر جمع شده بود؟ آیا داغ عشق هرگز التیام نمی‌پذیرد ؟ هرگز؟ انتقامهای زیرکانه سن پختگی بی‌بروبر گرد هولناک است. اکنون هلن پس از آنکه بار

کینه‌ها به‌دوش کشیده بود می‌بایست بار این ننگ را به‌دوش بکشد. و در این مبادله نفعی نمی‌کرد. صدای پاتردیک شد. ژرژ نخواست که قدم‌هایش را آهسته یا تند کند.

هلن باصدائی همچنان دور که گفت: صبر کنید تا من برسم.
چه فایده داشت؟ به‌خانه می‌رفت تا به‌دکتر تلفن کند و ترتیب کفن و دفن را بدهد. همه‌چیز تمام شده بود. تمام. از پاکتی که سهربعش خالی بود سیگاری درآورد که مقداری از توتون آن در جیبش پراکنده شده بود.
— پس اقلایک سیگار به‌من بدهید.

با اینحال می‌خواست ندهد، اما زن درکنار او بود و دست لرزانش را دراز کرده بود. ژرژ پاکت را به‌او داد و شعله‌فندکش را پیش برد.
سپس پهلوی به‌پهلوی هم و پایه‌پای هم حرکت کردند. زن گفت:
— من می‌ترسم.

مرد شانه‌ها را بالا انداخت. زن به بازوی او آویخت و مرد او را پس نراند.

— چیزی نمانده بود که ژوزوئه را دوست بدارم.
زنها او را خسته می‌کردند. به‌ندرت ممکن بود مثل «زت» باشند.
واقعاً به‌ندرت. هم‌اکنون به‌او تلفن خواهد کرد که می‌خواهد او را ببیند.
درکنار او بخوابد و احساس خوشبختی کند، درکنار او که درمرگ ژوزوئه نه‌کاری می‌توانست و نه‌چیزی می‌فهمید همه‌چیز را از یاد ببرد.
هلن گفت: نخواهید مرا ول کنید و بروید.

— البته که می‌روم!
— نه، نه، ممکن نیست.
— چرا! ممکن است.
— پس دیگر چاره‌ای ندارم جز اینکه من هم خودم را بکشم.
— چه اشکالی دارد؟
— برای شما بی‌اهمیت است. همه‌چیز برای شما بی‌اهمیت است.
— نه، همه‌چیز نه.

— من می‌خواهم خودم را مجازات کنم.
— پس زندگی کن. این از همه چیز سخت‌تر است.
هلن خاموش ماند، سرفروافکند. به‌میدان خلوت شان‌دوما رسیدند و از کنار چمن حرکت کردند.
هلن گفت: من به‌خانه شما می‌آیم.
— میل خودت است.

پنجره باز مانده بود. مرد آن را بست. هلن بانگاهی تهی روی لبه صندلی نشست. ژرژ شمارهٔ تلفن دکتر را گرفت. تلفن زنگ می‌زد و کسی جواب نمی‌داد. هلن بلند شد و گفت:

— من می‌روم.

— آلو، آقای دکتر «لوبلان» ... بله، آقای دکتر. از درمانگاه به شما خبر داده‌اند ... یادم است که به من گفتید: به احتمال پنجاه درصد ... ساعت هشت به درمانگاه می‌روید ... من هم آنجا هستم. خدا حافظ، آقای دکتر.

گوشی را گذاشت و گفت: نه، بمان.

هلن به راهرو رسیده بود و دستش روی در خانه بود.

مرد تکرار کرد: بمان.

— همه چیز برای شما بی اهمیت است.

— اوه، نه، بدبختانه نه.

بازوهایش را گشود وزن گریه کنان خود را روی سینه او افکند.

«خاکستر و الماس» اثریست از پرژی آندیوسکی، بزرگترین و معروفترین نویسنده معاصر لهستان.

داستان این کتاب در باره لهستان اواخر جنگ دوم بین‌الملل است. فاشیست‌ها از کشور رانده شده‌اند اما موقعیت سیاسی لهستان هنوز ناپایدار است. کمونیست‌ها و ملیون افراطی برای به‌دست گرفتن قدرت حکومت بایکدیگر در نزاعند. جنگ طبقاتی تنها وسیله و راه حلی است که آنارشیت‌ها بکار می‌بندند.

قهرمان واقعی این داستان دانشجویی است بنام «چلمیکی» که در حقیقت، سرنوشت دردناک نسل جوان و جنگ‌زده لهستان در وی تجلی می‌کند. موقعیکه «چلمیکی» طبق دستور سازمان‌های زیرزمینی مأمور می‌شود که دبیر حزب کمونیست یکی از ایالات را به قتل برساند، دریک هتل بادختری بنام «کریستانا» آشنا می‌شود. بین این دو عشقی عمیق در سایه مرگ رشد می‌کند، «چلمیکی» که حال متوجه دنیای زیبای دیگری شده است و ضمناً از این همه کشت و کشتار به‌تنگ آمده است، می‌خواهد از انجام آخرین مأموریت خود سرباز زند اما بالاخره پیش از آنکه زندگی تازه‌اش را با کریستانا آغاز کند، سکس‌وکی، دبیر حزب را به قتل می‌رساند و خود نیز در گیرودار حادثه کشته می‌شود.

رمان «خاکستر و الماس» که به عنوان برجسته‌ترین اثر ادبی پس از جنگ لهستان شهرتی جهانی یافته است، نه به طرفداری از کمونیست‌ها برمی‌خیزد و نه علیه آنهاست.

در حقیقت همه حوادث رمان تحت‌الشعاع تراژدی آدمهائی است که در نبرد بین نیروهای سیاسی، زندگی خویش را از کف می‌دهند. پرژری آندریوسکی در ۱۹ آگوست ۱۹۰۹ در ورشو متولد شده است فعالیت‌های ادبی او در بین دو جنگ جهانی آغاز شد و به اوج رسید. نخستین مجموعه داستانهای کوتاه او بنام «راههای اجتناب ناپذیر» در سال ۱۹۳۶ و نخستین رمان او بنام «نظم قلب» در سال ۱۹۳۸ او را به سرعت معروف کرد.

اثر بعدی او در حین جنگ نوشته شد و شامل داستانهای کوتاهی بود و در زمینه نهضت مقاومت و دیگر مسایلی که جنگ به همراه می‌آورد. این مجموعه داستانها تحت عنوان «شب» در سال ۱۹۴۶ منتشر شد.

آندریوسکی، «خاکستر و الماس» را به سال ۱۹۴۸ نوشت و چندی بعد با سرعت تقریباً به همه زبانهای اروپائی ترجمه شد.

آثار بعدی آندریوسکی عبارتند از «تاریکی بر زمین سایه می‌افکند» «دروازه‌های بهشت» «سیووینو و نیکل‌ریدا» «برایم رایو» و چند کتاب دیگر.

آندریوسکی در همه آثارش می‌کوشد تا جدال آدمهای گناهکار را با خویشتن بررسی کند.

از روی رمان «خاکستر و الماس» فیلمی نیز توسط «آندره‌ی وایدا» ساخته شد. که شهرتی جهانی‌گیر یافته و جوایز متعددی نیز دریافت کرده است.

یرژی آندریوسکی
هوشنگ طاهری

فصلی از کتاب «خاکستر و الماس»

«... و هر بار چون مشعلی فروزان از درونت شعله میکشی
و آن دم که می سوزی، می پرسی :
آیا به آزادی بیشتری دست خواهی یافت ؟
و یا هر چه را که از آن توست باید نابود کرد ؟
آیا فقط خاکستر و غباری برجای ماند
که باورش بادی محو می شود ؟
و یا در قعر خاکستر ، الماسی درخشان
نشانه ای از صبح پیروزی ابدی خواهد داد ...»

س. نوروید «در پشت پرده ها»

«فصل اول»

موقعیکه پودگورسکی متوجه زنی شد که بطرف پل روی رودخانه
می رفت، اتومبیل را آهسته به کنار پیاده رو راند و با شدت ترمز کرد.
دوسرباز جوان مسلحی که عقب اتومبیل نشسته بودند به حال
آماده باش درآمدند. سکسوکا، دبیر حوزه که کنار پودگورسکی نشسته
بود، تکانی به خود داد و راست برجایش نشست و چشمان خسته اش را با
زحمت از هم گشود .

«چیزی خراب شده ؟»

«نه. الان برمیگردم رفیق سکسوکا».

بی آنکه موتور را خاموش کند، از جیب روباز به بیرون پرید و با چکمه‌های نعل‌دارش از روی سنگفرش خیابان به‌زنی که به پل رسیده بود، نزدیک شد. در این قسمت، پیاده‌رو در نتیجه عبور دسته‌جات مختلف توپخانه، خسارات زیادی دیده و هنوز هم مرمت نشده بود و زن مجبور بود که از خیابان عبور کند.

زن با سری خمیده و شانه‌هائی متمایل به جلو آهسته راه میرفت. در دست چپش کیف بزرگ و کاملاً انباشته‌ای حمل میکرد. پودگورسکی او را صدا زد «خانم آلیسیا».

خانم کوسه‌کا غرق در افکار خود بود و وقتی که متوجه آن مرد شد و به عقب برگشت، به آسانی نتوانست متقاضی سابق شغل شوهرش را بشناسد. پودگورسکی عجله داشت و آنقدر از این ملاقات غیر منتظره خوشحال بود که متوجه تردید خانم آلیسیا نشد.

«روزبخیر» پودگورسکی دست او را بوسید. «چه خوب که شما را از داخل اتومبیل دیدم...»

تازه خانم آلیسیا توانست او را از صدای گرفته و حالت مخصوص نگاهداشتن سر و شقیقه‌های باریکش بشناسد. چند روزی از اصلاح صورتش می‌گذشت و ریشی انبوه و سیاه آنرا پوشانده بود.

خانم آلیسیا کیفش را به زمین گذاشت و لبخندی دوستانه چهره‌اش را از هم گشود. موهای سرش خاکستری رنگ بود و چین و چروک‌های زیادی برپیشانی او دیده می‌شد. چشمانش حکایت از خستگی فراوان میکرد ولی لبخندش هنوز شاداب و با طراوت بود.

«آخ، شما هستید آقای فرانک؟ حالتان چطور است؟»

«حالم بسیار عالیست».

او پودگورسکی را چندماه قبل برای آخرین بار در زمستان و پس از عبور ارتش از اوستروویچ، دیده بود.

او یکشب مثل همیشه با عجله به سراغش آمده و پس از مدت کوتاهی وی را ترك گفته بود.

چندین ماه موفق به ملاقات مجدد او نشد ولی از مدتی قبل میدانست که وی به عنوان منشی حزب دوباره به اوستروویچ بازگشته است. باهمه هیجان و نشاطی که پودگورسکی از خود نشان میداد، بنظر خانم کوسه‌کا کاملاً خسته و درمانده آمد.

«آقای فرانک شما حالتان بهیچ وجه خوب نیست».

پودگورسکی با بی‌اعتنائی دستش را تکان داد. صدای غرش موتور جیبی که در نزدیکی آنها بود به‌خوبی به‌گوش می‌رسید. ناگهان صدای دو بوق متوالی بلند شد.

«حتماً برای شماست؟»

پودگورسکی به عقب نگاه کرد. سکسوکا باهیل درشت و سنگینش از اتومبیل به‌بیرون خم شده و بی‌صبرانه بادست اشاره می‌کرد. در کنار اتومبیل یکی از سربازها با مسلسل ایستاده بود.

پودگورسکی فریاد کرد «الآن برمیگردم» و در این حال سعی کرد که جریان را برای زن تعریف کند:

«خیلی عجله داریم. در کارخانه سم‌سازی «بیلا» منتظر ما هستند و قرار است که در مجمعی صحبت کنیم. ولی من باید مطلبی را از شما پرسم و باین علت هم از اتومبیل پیاده شدم ...

آیا صحت دارد که شوهرتان دوباره بازگشته است؟»

زن سرش را تکان داد.

«چه موقع؟»

«پریروز»

پودگورسکی خوشحال شد.

«سالم و خوشحال؟ حالش چطور است، خیلی ضعیف شده؟»

قبل از آنکه زن جواب بدهد، دوباره بوق اتومبیل صدا درآمد.

پودگورسکی به‌ساعتش نگاه کرد. ساعت هفده و بیست دقیقه بود.

مجمع «بیلا» قرار بود ساعت هفده تشکیل شود.

«معذرت می‌خواهم، الآن برمیگردم» با گفتن این جملات به

سکسوکا دوباره رویش را به خانم کوسه‌کا برگرداند: «اگر اجازه بدهید،

من امروز دومرتبه سری به‌شما خواهم زد. تادوساعت دیگر شاید بتوانم

اینجا باشم، موافقید؟»

دست او را گرفت و بسوی دهان خود برد و با صمیمیت گفت:

«خیلی خوشحالم که شوهرتان دومرتبه برگشته است.»

پودگورسکی نزد سکسوکا برگشت و او بی‌آنکه وی را ملامت

کند فقط ساعت را مقابل صورتش نگاهداشت.

پودگورسکی با تمام قدرت به‌گاز فشار آورد.

«از شما معذرت می‌خواهم که تأخیری رخ داد ولی بسیار کار

مهمی بود. حداکثر تا یک ربع دیگر به آنجا خواهیم رسید.»

سکسوکا دست‌های سنگینش را برزانوهایش گذاشت و با بلك‌های

افتاده به جاده خیره شد.
 از کوچه‌های فرعی اوسترویچ گذشتند و با وجود خرابی سنگفرش،
 توانستند سرعت خود را حفظ کنند.
 در دو طرف جاده خانه‌هایی واقع شده بود که آثار جنگ هنوز
 در آنها بخوبی دیده میشد.
 تقریباً همه دیوارها از ضربات توپخانه آسیب دیده بود. اینجا و
 آنجا سقف‌های آجری شکسته بود و منظره عجیبی داشت. اکثر پنجره‌ها با
 مقوا یا چوب مسدود شده بود.
 در بعضی نقاط، دیوارهایی که از بمب آسیب دیده بودند، از میان
 تل خاک و خاشاک سربیزون آورده بودند. در این قسمت از شهر اثری از
 آدم دیده نمی‌شد و همه چیز حکایت از تنهایی و انزوا می‌کرد. فقط زنی
 پیر، گازی کوچکی را که انباشته از سیب‌زمینی بود، بدنبال خود می-
 کشید.

سکسوکا پرسید: «زنی که با او صحبت کردید، که بود؟»
 پودگورسکی به داخل خیابان جانبی پیچید. اتومبیل باری بزرگ
 بطرف آنها در حرکت بود.
 در جواب گفت «خانم کوسه‌کا» و درحالی‌که از کنار اتومبیل
 باری می‌گذشت به صحبت خود ادامه داد «شوهرش قاضی است».
 «از اهالی اوسترویچ؟»
 «بله. او را می‌شناسید؟»
 «نه. مواظب جاده باشید!»

به میدان وسط شهر رسیدند. در آنجا جمعیت زیادی در جنب و
 جوش بود. سربازان لهستانی و ارتش سرخ و همچنین افراد عادی از این
 طرف به آنطرف در حرکت بودند.
 با گذاشتن دکه‌های کوچکی کنار هم، بازاری موقتی درست
 کرده و آنرا بوسیله کامیون‌های نظامی و تانک‌های نفت‌کش احاطه
 کرده بودند. دورتادور میدان، تریبون بزرگی به رنگ سفید و قرمز دیده
 می‌شد. چند روز قبل، در اول ماه مه، میتینگ بزرگی در آنجا برگزار
 شده بود.

با آنکه جبهه جنگ در ماه ژانویه به نقطه دیگری انتقال پیدا
 کرده بود، باوجود این، همه چیز در اینجا حکایت از تدارکات جنگ
 میکرد. خانه‌های سوخته شده در اطراف میدان منظره عجیبی داشت. در
 گوشه و کنار پرچم‌های بزرگی به رنگ سرخ دیده میشد.

صدای مردی که از بلندگو صحبت میکرد فضای میدان را فرا گرفت:

«دیروز، چهارم ماه مه، ساعت شش صبح، در مقر فرماندهی مارشال مونتهگمری قرارداد تسلیم به امضاء رسید...»
پودگورسکی مجبور بود آهسته‌تر براند و بابوق زدن‌های ممتد توانست اتومبیل را از میان جمعیت زیادی که اجتماع کرده بودند به‌جلو هدایت کند.

صدای گوینده با وضوح کامل بگوش می‌رسید:
«تمام واحدهای ارتش آلمان در شمال غرب این کشور و هلند، دانمارک، هلگولند، و تمام جزایر اطراف، هم‌چنین در تمام کشتی‌های جنگی که در این منطقه وجود دارد، بدون هیچ قید و شرطی اسلحه به‌زمین گذاشته و تسلیم شده‌اند. از روز شنبه ساعت هشت صبح، جنگ پایان رسیده است.»

جمعیتی که در اطراف بلندگوها ایستاده بود، باسکوت کامل به این بیانیه گوش میداد.

گوینده صدایش را یکبار دیگر بلندتر کرد:
«این، ابتدای تسلیم کامل و قطعی آلمان است.»
پودگورسکی نگاهی به دوستانش کرد. سکسوکا زیرلب زمزمه

کرد:

«برو!»

هنگامیکه از جلوی عمارت حزب که باپرچم سرخی مزین بود عبور کردند، نگهبانی که در آنجا ایستاده بود، به پودگورسکی اشاره‌ای کرد.

سکسوکا باعجله گفت: «برو، برو وقت نداریم.»
پودگورسکی باعلامت دست به‌نگهبان فهماند که فوق‌العاده عجله دارند و نمی‌توانند توقف کنند. بزودی از آنجا گذشتند و وارد خیابان جانبی شدند.

«رفیق سکسوکا! آیا موقع پخش خبر، متوجه صورت مردم شدید؟»

سکسوکا سرش را تکان داد.
«کوچکترین اثر شادی در چهره آنها نبود. متوجه شدید؟»
«آنها بیش از حد انتظار کشیده‌اند.»
«فکر می‌کنید فقط این موضوع باعث شده باشد...؟»

سکسوکا در حالیکه به جاده خیره شده بود گفت: «نه، این تنها علتش نیست.»

به ساعتش نگاه کرد.

«تا ده دقیقه دیگر به مقصد میرسیم؟»

«باید هرطور شده برسیم، راه زیادی باقی نمانده است.»

مجدداً از خیابانهای خلوت و ویران گذشتند.

سکسوکا پرسید: «این کوسه کی چکاره است؟ او را قبل از جنگ

هم می شناختید؟»

«بله، او رئیس من بود. من تا قبل از شروع جنگ دو سال تحت

فرمان او کار کرده ام، واقعاً مرد پاکدامنی است. او چند روز پیش از

اردوگاه کار اجباری برگشته است.»

«از آشپزی؟»

«نه، از گروس روزن.»

سکسوکا گوشه اش را تیز کرد.

«در گروس روزن بوده؟»

«بله چهار سال.»

پودگورسکی یکباره به خاطرش رسید که سکسوکا هم در چند

اردوگاه اجباری بوده و اخیراً هم مدتی در گروس روزن بسر برده است.

«شما هم که در روزن بوده اید؟»

«بله، ولی نه تا آخر. در اولین حمل و نقلی که برای تغییر مکان

داده شد، موفق به فرار شدم، فکر می کنم در فوریه بود.»

«بنابراین باید با او برخورد کرده باشید.»

«فکر نمی کنم، چه شکلی دارد؟»

«نسبتاً بزرگ، باشانهای پهن و موهای طلایی تیره.»

«بخاطر من نمی رسد. یک قاضی از اوستروییج؟»

پودگورسکی صحبت او را قطع کرد و گفت: «صبر کنید! طبیعی

است که شما او را بانام حقیقی اش نمی توانستید بشناسید. موقعیکه دستگیر

شد، اسم مستعار داشت.»

«که اینطور!»

«آخ، راستی اسم مستعارش چه بود؟ منکه این را میدانستم»

یهوده در حافظه اش به جستجو پرداخت و بالاخره سرش را تکان

داد.

«بخاطر من نمیرسد...»

«اورا در کجا توقیف کردند ؟ در اوسترویچ؟»
«نه. در ورشو... در زمستان ۱۹۴۰ ، بعد از اولین موج توقیف
های دسته جمعی، مجبور شد اینجا را ترك کند.»
«با او همکاری کرده اید؟»
«در ابتدا بله . ولی بعداً موفق شدم با رفقای خودمان تماس
بگیرم.»

سکسوکا زیر لب گفت: «مواظب جاده باشید !»
پودگورسکی خندید.
«فکرش را هم نکنید . من این جاده را مثل جیب های خودم
خوب می شناسم.»

پلی که در مسیر جاده قرار داشت بکلی منهدم شده بود و جاده
موقتی به اجبار در راه باریک و سنگلاخی ادامه پیدا میکرد.
با آنکه جیب برای جاده های سخت و کوهستانی ساخته شده بود،
با وجود این به اشکال میتوانست از بین قطعه سنگهای بزرگ عبور کند.
در قسمتی از راه، جاده باریک تر شده بود و شاخه های درختان توسه تا
اطراف جیب میرسید.
پودگورسکی شاخه هایی را که سرراشی بود به کناری زد و
توانست اتومبیل را هدایت کند و در ضمن مقداری از برگهای ریز و
چسبناك آنرا نیز در دست نگاهداشت.
در حالیکه برگها را به سکسوکا نشان میداد، گفت: «نگاه کنید،
بهار شده.»

جاده به سمت چپ پیچید و ناگهان از دیوارهای سنگی بزرگی که
آنها احاطه کرده بود ، تهی شد و در امتداد پل چوبی خراب شده و در
کنار چمن های سبز وانبوه در مسیری پهن ادامه پیدا کرد . کمی دورتر از
پل جمعیت زیادی اجتماع کرده بود. سکسوکا به جلو خم شد.
«آنها چه خبر است ؟»

پودگورسکی قبل از آنکه به سرپیچ برسند، متوجه این جمعیت
بسیار نفری شده و حتی در بین آنها چند نفر از سربازان گارد ملی را نیز
تشخیص داده بود.

چند متر دورتر از جاده، درست در وسط چمن، يك جیب آمریکائی
برگشته بود.

ظاهراً آنها نیز متوجه آمدن این اتومبیل شده بودند. زیرا دونفر
از سربازان گارد ملی از جمعیت جدا شدند و بسوی جاده آمدند و با دست

علامت توقف دادند.

یکی از سربازان در عقب جیب نشسته بود به جلو خم شد و در گوش پودگورسکی گفت: «آنها از جوانان اوستروبیچ هستند.»
«بله».

موقعی که اتومبیل توقف کرد عده دیگری نیز به جلو آمدند و پودگورسکی در بین آنها متوجه چند نفر از کارگران کارخانه «بیالا» شد.

پودگورسکی هنوز کاملاً از اتومبیل پیاده نشده بود که یکی از کارگران بسویش آمد.

«میدانی چه اتفاقی افتاده؟»

پودگورسکی به چهره‌های گرفته و درهم افرادی که اطرافش را احاطه کرده بودند، نگاه کرد و به آهستگی گفت:

«ند، چه اتفاقی افتاده؟»

یکی از کارگران که در عقب همه ایستاده بود و موهای سفیدی داشت به سخن در آمد:

«دو نفر از رفقای مارا کشته‌اند.»

«چه کسانی را؟»

«سمولارسکی و گاولیک را»

سکسوکا به زحمت جثه سنگین خود را تکان داد و از اتومبیل خارج شد و از آنجا که يك پایش می‌لنگید، به عصای خود تکیه کرد و کنار پودگورسکی ایستاد.

«شنیدید چه گفت؟»

سکسوکا سرش را تکان داد.

یکی از کارگران که در کناری ایستاده بود گفت: «رفیق

سکسوکا، شما موقع نامناسبی وارد اینجا شدید.»

سکسوکا پرسید: «این قتل چه موقع اتفاق افتاد؟»

یکی از سربازان گارد ملی به جلو آمد و گفت: «تقریباً يك ساعت قبل کارگرانی که برای ساختن سد مشغول کارند، صدای چند تیر شنیدند، همگی فوراً به این محل آمدند ولی کار از کار گذشته بود.»

«قاتلین را دستگیر کردند؟»

«تاحالا، نه.»

سکسوکا در حالیکه به علامت نفرت دستش را تکان میداد گفت:

«بزودی آنها را دستگیر خواهید کرد. این حادثه کجا اتفاق

افتاد ؟ اینجا ؟»

«بنظر میرسد که آنها در محلی که جاده باریک می‌شود ، منتظر این جیب بوده‌اند. در نتیجه تیراندازی بامسلل دستی، اتومبیل چرخی خورده و واژگون شده است.»

«از افراد سازمان امنیت کسی در اینجا نیست؟»

«چرا، به آنها اطلاع داده‌ایم، قرار است بزودی به اینجا برسند.»
لحظاتی چند سکوت برقرار شد. سکسوکا در حالیکه به عصای خود تکیه داده بود به زمین نگاه میکرد.

سکسوکا سکوت را شکست و گفت: «برویم آنها را از نزدیک ببینیم،» و در حالیکه می‌لنگید جلوتر از همه براد افتاد. پودگورسکی نیز وی را تعقیب کرد.

کارگرانی که گرداگرد آنها ایستاده بودند، راه باز کردند تا آنها عبور کنند وبعد خودشان هم بدنبال آنها به راه افتادند.

جیب چپه شده در چند قدمی آنها قرار داشت. چمن کاملاً سبز و پر پشت بود.

سکسوکا زیر لب زمزمه کرد: «چمن زیبایی است.»

کشته شدگان چند قدم دورتر از جیب به پشت روی چمن افتاده بودند. باچشمانی شبیه شیشه سرد به آسمان خیره شده بودند و در لباس‌های کارشان که غرق در خون بود، شباهت زیادی به عروسکان داشتند.

پودگورسکی هردوی آنها را خوب می‌شناخت ولی اندام‌های آنها با آنچه او در گذشته دیده بود، تفاوت سیار داشت.

شاهپرک سفید رنگی در بالای چهره‌های بی‌حرکت آنها از این طرف به آنطرف سرگردان بود. سکسوکا مدتی طولانی باچشمانی نیمه بسته به مرده‌ها نگاه کرد. آنگاه به عصای خود با فشار بیشتری تکیه کرد و با دست یکی از کشته شدگان را نشان داد.

«این کیست؟»

گلوی پودگورسکی خشک شده بود. آب دهانش را فرو داد و گفت:

«سمولارسکی، عضو هیئت رئیسه سندیکای کارگران و یکی از رفقای خوب قدیمی. دوتا بچه داشت. یکی از آنها را در ۱۹۳۹ و دیگری را در ۱۹۴۴ تیرباران کردند...»

پودگورسکی سلیس و آرام، مانند کسی که در اطاقی بالای سر مرده حرف می‌زند، صحبت میکرد و سکسوکا بی‌آنکه چیزی بگوید گوش

میداد.

«و دیگری؟»

«گاولیک، جوان بیست ساله‌ای بود...»

یکی از کسانی که در آنجا ایستاده بود گفت: «بیست و یک ساله.»
سکسوکا چند قدم به جلو رفت و در حالیکه با هر دو دست به عصای خود
تکیه کرده بود بروی اجساد خم شد و به پرواز شاهپرک خیره ماند لحظه‌ای
چند بهمان حال باقی ماند، بعد سر برداشت و راست ایستاد.
«فکر می‌کنم اینهارا بجای ما عوضی گرفته‌اند.»

پودگورسی به خود لرزید.

«فکر می‌کنید اینطور باشد؟»

«کاملاً مطمئنم.»

پودگورسکی احساس سوزشی در کف دستهایش کرد تازه متوجه
شد که از وقتی که از جیب پیاده شده‌اند، مته‌هایش را گره کرده و
ناخن‌هایش را در پوست دستش فرو برده است. وقتی که انگشتان دستش را
از هم باز کرد، چند برگ له شده توده از لابلای آنها به زمین ریخت.
فکر کرد که خم شود و برگها را چون اشیائی گرانبها دوباره جمع کند
ولی بزودی برخود مسلط شد و بهمان حال برجای خود ایستاد.
احساس کرد که کف دستش از عرق مرطوب شده است و آنرا
باشلوارش خشک کرد.

سکسوکا رویش را از مقتولین برگرداند و زیر لب گفت: «برویم.»
عده‌ای که همراهش آمده بودند در فواصل کوتاهی او را دنبال
کردند.

سکسوکا از پودگورسکی که غرق در افکار خود بود، پرسید:
«خوب! عقیده شما در این باره چیست؟»

«من؟ داشتم راجع به حرفهائی که زدید، فکر میکردم
موضوع کاملاً روشن است، اگر تأخیر نکرده بودیم، الان...»
«الان بجای آنها روی سبزه‌ها دراز کشیده بودیم و آنها بجای
ما هنوز زنده بودند. ولی خوب از این چیزها در زندگی زیاد اتفاق
می‌افتد، مهم نیست.»

در حالیکه می‌لنگید برای خود ادامه داد. ناگهان برجای خود
ایستاد و در نتیجه دیگران نیز که بدنالش را می‌رفتند، از حرکت باز
ایستادند.

«سرت را بالا نگه‌دار رفیق پودگورسکی! انسان تاوکیکه زندگی

می‌کند باید بکار خود ادامه دهد.»
کارگر لاغر و کوچکی خود را از بین جمعیت به سکو کا نزدیک کرد و گفت:

«معذرت می‌خواهم رفیق...»
سکو کا رویش را به طرف او کرد.
«رفیق شما خودتان آدم مطلعی هستید و در سیاست هم دست دارید، می‌خواستم بپرسم...» به دوستانش که نیمه دایره‌ای بدور سکو کا زده بودند اشاره کرد و گفت: «ممکن است شما بگوئید که این وضع تا چه مدت ادامه خواهد داشت؟»

سکو کا پلک‌های سنگینش را باز کرد و باچشمانی خسته به مردانی که اطرافش جمع شده بودند، خیره شد. چند لحظه به تفکر پرداخت و بعد باسراشاره‌ای به مقتولین کرد.

«منظورتان این دو نفر است؟»
«بله، تاکی اینگونه افراد کشته شوند؟ اینها اولین کسانی نیستند که به قتل میرسند.»

سکو کا بلافاصله گفت: «آخرین نفرهم نخواهند بود. این حادثه شما را ترسانده؟»

کارگر شانه‌هایش را بالا انداخت و با بی‌قیدی گفت:
«مرا؟ هرکس مایل است زنده بماند. ولی بخاطر این حادثه ترس داشته باشم؟»

«که اینطور؟»

کارگر جوان جوابی نگفت و به سکو کا که کمی از وی بلندتر بود، نگاه کرد گویی بااین نگاه می‌خواست به‌هرچه در قلب او می‌گذشت، پی‌ببرد. ناگهان دستش را بطرف او دراز کرد و گفت: «مقصودتان را می‌فهمم رفیق سکو کا، حق با شماست.»

سکو کا هم دست او را به‌گرمی فشار داد.
«متأسفانه قبول نظریه شما زیاد هم آسان نیست.»
«می‌دانیم.»

بانگاهی جدی به‌چشمان سکو کا خیره شد و گفت:
«خداوند شما را حفظ کند، رفیق.»

سکو کا شروع به صحبت کرد و گویی در جستجوی جواب مناسبی بود.

چند لحظه تأمل کرد و بعد خاموش ماند.

«از شما متشکرم» و پس از چند لحظه «خداوند شما را هم حفظ کند.»

سکسوکا و پودگورسکی در حالیکه انتظار افراد سازمان امنیت را می‌کشیدند، قدم‌زنان به‌سوی رودخانه «سرنیاوا» روان شدند، رودخانه چندان عریض نبود ولی در عوض عمیق بنظر میرسید. قورباغه‌های وحشت زده از گوشه و کنار سبزه‌ها بداخل آب جست می‌زدند و هرلحظه باجهش خود سکوت را می‌شکستند.

سکسوکا در ساحل رودخانه توقف کرد و پلک‌هایش را برهم گذاشت و آنگاه دست‌پهن و مردانه‌اش را بروی پیشانی‌ش کشید. پودگورسکی متوجه این عمل شد.

«خسته‌اید؟»

سکسوکا باین سؤال طبق سنت همیشگی‌اش جواب منفی داد و بلافاصله پلک‌هایش را از هم گشود.

ماهی بزرگی توجه او را به‌خود جلب کرد. ماهی در حالیکه بطرف وسط رودخانه شناور بود، جهشی به خارج کرد و دوباره به‌زیر آب فرو رفت. دوایر متعددی برسطح آب ظاهر شد. پودگورسکی زیر لب گفت: «ماهی بزرگی بود» و در همان حال ناگهان بشکنی زد.

«بالاخره بیادم آمد که کوسه‌کی تحت چه نامی دستگیر شد. ریپیکی... تمام این مدت در جستجویش بودم.»

سکسوکا که در تمام مدت غرق درافکار خود بود، ابتدا متوجه موضوع نشد.

«کوسه‌کی، کوسه‌کی؟ آها. چطور شد که شما یاد او افتادید؟»

پودگورسکی درحالیکه می‌خندید جواب داد: «بوسیلهٔ ماهی.»

سکسوکا لبخندی زد و گفت: «بله، کاملاً واضح است.»

ناگهان صورتش را باسرعت بسوی پودگورسکی گرداند.

«صبر کن ببینم... اسمش چه بود؟»

«ریپیکی.»

«و اسم کوچکش؟»

پودگورسکی در حالیکه بفکر فرو رفته بود گفت: «لودویک؟»

لئوید؟ نه اسم دیگری داشت...»

«لئون نبود؟»

۱ - (ریپا) در زبان لهستانی به معنی ماهی است و در اینجا کلمه ریپیک

در وی تداعی شده است «م»

«بله ، لئون بود . فکر میکردم که با «ل» شروع شود . او را می‌شناختید؟»

سکسوکا دوباره رویش را به سمت رودخانه برگرداند .
«شخصاً نه . او باید در عمارات دیگری بوده باشد . با اسمش آشنا هستم.»

ماهی دیگری از آب به خارج پرید . این ماهی کمی کوچکتر از ماهی اولی بود ولی باوجود این جثه نسبتاً بزرگی داشت . سکسوکا عصایش را بلند کرد و گفت:

«شما ماهی‌های زیبائی در «سرنیاوا» دارید .»

شعر

ثمین باغچه بان
 رضا سید حسینی
 رضا سید حسینی
 رضا سید حسینی
 احمد شاملو
 م. سرشک
 محمود کیانوش
 فرهاد مهریار
 اسماعیل خوئی

ناظم حکمت
 زاهارباستانکو
 برتولد برشت
 «آن ابر»
 فدریکو گارسیا لورکا
 محمد مفتاح الفیتوری
 گئورگ سفهریس
 مینه
 فرانکا خوئی

۷ شعر
 در ساحل
 حماسه امروز
 دستهای مادر باغچه
 چند شعر
 شاعری از سودان
 تکه‌ای از یک منظومه
 شعر ویتنام
 چرا؟

ناظم حکمت
ثمین باغچه بان

۷ شعر از ناظم حکمت

این کشور از آن ماست.

این پاره خاک
که همچون مادیانی از آسیای دور تاخته
و سر بر دریای سفید هشته
کشور ما است .
میچها در خون ، لبها پرچ ، پاها برهنه ...
و خاکی که فرش پرنیان را می ماند ...
این دوزخ و این بهشت
از آن ما است.
بسته باد دروازه های بیگانه و هرگز باز مباد
نابود باد بردگی انسان بر انسان
این پیام ما است.
زیستن چون تکدرختی آزاد و تک
و همچون جنگلی برادرانه
این آرزوی ما است.

سرود دزدان دریائی

سرود دزدان زرین گوشوار

در تلاء لَو خورشید
 می‌درخشد چون قداره‌های تیغه پهن :
 «از خم‌هائی چون کیل‌های دونا مادونا دونا مادونا
 تپل و رقصو
 نوشیدیم شراب اسپانیا را
 در آمیخته خون جنده‌های مادرید
 با خون ما .
 پانصد سر زنگی را به زنجیر بسته‌ایم
 پر کردیم جهاز سه دکله را .
 بار گرفتیم
 می‌آئیم
 چون ماهیان تازه از دریا می‌آئیم
 دونا مادونا
 از ما تترس
 بازکن آن آغوش سبز و تپل را
 در آفریقا دزدان خونخواریم ،
 اما ،
 مادونا
 در لیسبن بازرگانان شریفیم .
 رمیده گله‌ی سیاهان برهنه
 زنگی می‌گریزد
 نگذار بگریزد
 با دستی بز ...
 دم می‌گذرد
 نگذار بگذرد
 با دستی بریز
 بریز از خم‌هائی چون کیل‌های دونا مادونا
 تپل و رقصو
 شراب چون طلای مذاب اسپانیا را
 بگذار در آمیزد خون جنده‌های مادرید ،
 با خون ما .»

و پیچک‌ها .
او دیوی آبی چشم بود
خاطر خواه شد دیو
خاطر خواه یک زن خیلی ناز و ملوس
و رؤیای زن :
یه خونه‌ی نقلی بود
توی یه باغ عروس
که پیچک‌هاش گل افشون باشد .
دیو چون دیوی دوست می‌داشت
و دست‌های او
برای کارهایی چنان بزرگ ساخته شده بود که ،
نه می‌توانست
بسازد
پیکر خانه‌ای نقلی را
و نه می‌توانست
در باغ عروسی را که پیچک‌هایش گل افشان باشد
بکوبد .
او دیوی آبی چشم بود
خاطر خواه زن ملوسی شد دیو
زن خیلی ناز و ملوس
آسایش می‌خواست
در راه بزرگ دیو از پا افتاد .
دیو آبی چشم را وداع گفت ملوس
و بازو در بازوی گورزادی غنی
به خانه‌ای نقلی
در باغی عروس
که پیچک‌هایش گل افشان بود
قدم هشت ملوس .
و حالا دیو آبی چشم می‌فهمد
که حتی نمی‌تواند گوری باشد سوداهای دیو آسا را!
خانه‌ای نقلی
در باغی عروس
که پیچک‌هایش گل افشان باشد .

دریای خزر

فوج فوج موج‌های کبود و کف‌آلود می‌شتابند از افق‌ها تا افق‌ها
خزر به زبان باد
سر داده خروش
می‌گویند و می‌جوشد به زبان باد .
که گفته :

« - چورت وازمی !

دریاچه‌ی مرده‌ای بیش نیست خزر ؟...»
آبی بی‌کران و کرانه‌شور و دیوانه‌است خزر
دوست و دشمن را
معبّر است خزر .
موج کوه‌است و ،
بلم گوزنی
موج چاه‌است و ،
دلوی‌است بلم
می‌پرد بلم
می‌خزد بلم
از اسبی
سرنگون
فرو غلتیده
بر اسبی
گردنکش
می‌جهد بلم .

و قایق‌ران ترکمن
چهار زانو نشسته کنار سکان
برسرش کلاهی سیاه و گنده
که این نه کلاهی‌است
گوسفند سیاهی را شکم دریده
کشیده به سرش
پشم گوسفندان
افتان و چرخان
درهم پیچیده
با ابروانش .

می‌پرد بلم
 می‌خزد بلم ...
 و قایقران
 چون مجسمه‌ی سنگی‌ی يك بودای ترکم‌ستانی
 چهار زانو نشسته کنار سکان
 اما نه خیال کنی که او
 دست بر سینه نهاده در پیشگاه خزر
 او با اطمینانی چون سکون سنگی يك بودا ،
 چهار زانو نشسته کنار سکان
 انگار نه انگار
 که باد می‌تازد
 می‌کوبد به موج
 موج می‌رمد
 می‌غرد به باد
 می‌پرد بلم
 می‌خزد بلم
 از اسبی
 سرنگون
 فرو غلتیده
 بر اسبی
 گردنکش
 می‌جهد بلم .
 « — بدجوری می‌وزد باد توفانی
 مواظب کلک‌های خزر باش
 مبادا به بازی بگیری باد . »
 — هرچه بادا باد
 بگذار تا بتازد باد
 بکوبد به موج
 تا هارتر شود موج
 بتوپد به باد
 خزر است گور کسی که زاده در خزر ... »
 می‌پرد

به بالا
بلم
می خزد
به پائین
بلم
پائین
بلم
بالا
بلم
پائین
بالا ...
پا ...

آتش سوزی

شب سیاه ، ره سیاه
خانه سفید
سفید و سفید
فانوس زرد
سیاه ، سفید ، زرد !
شبی که در راه می گردد
عینک سیاه برچشم دارد
و مرغان دریائی که بال فراخشان انگار برف
نشسته اند بر بام خانه .
خانه ی سفید شبی شمالی را می ماند
و چهار بیمار
نهاده اند پیشانی هاشان را بر چهار شیشه ی فانوس !
فانوس ، زرد
خانه ، سفید
شب ، سیاه
آ !
شب سیاه
برف سفید
باد ...
باد ...

شیشه‌ها شکست
 سرخ شد پیشانی زرد بیماران
 سرخ از خون
 و در يك آن
 شب سرخ ، زمین سرخ
 خانه سرخ ، فانوس سرخ
 سرخ ، سرخ ، سرخ ...
 سرودی که سر سفره خورشید خوانده می‌شود .
 چون کشتی‌هائی که موج‌ها را پیش‌باز می‌کنند
 تاریکی‌ها را با کالبد‌ها مان شکافتیم
 برآمدیم اینک
 به ستیغ سلسله کوه‌هائی که ،
 خنگ‌ترین است بادش
 ژرف‌ترین است پرتگاهش
 و هوایش روشن‌ترین است .
 در پس ما
 راه تاریکی چونان چشم دشمن
 و در برابر ما
 پیاله‌های مسین پر از خورشید است
 در جمع دوستان هستیم
 سر سفره‌ی خورشید هستیم .
 سایه‌ها تان بتابد از کوه به آسمان
 چشم در چشم
 دوش بر دوش بایستید بچه‌ها
 پیاله‌ها را به هم بکوبید بچه‌ها
 پر کنید بچه‌ها
 پر کنید
 پر کن بنوشیم .
 سرها را به کوه
 بیفکنیم
 از جان
 بگذریم ...

— آها ی

از کجا بگذریم ؟...»

— پا پتی

دوان ، دوان.

از راهی که دیوها گنشتند

بگذریم .

— آها ی

همه باهم

باهم همه

همه باهم

بگذریم .

پر کنید بچه‌ها

پر کنید

پر کنید

پر کن بنوشیم

در جمع دوستان هستیم

سر سفره‌ی خورشید هستیم .

بید مجنون

آب روان

نشان می‌داد در آئینه‌اش بیدها را

بید مجنون می‌شت گیسوانش را

سواران سرخ می‌تاختند به جایی که خورشید غروب می‌کرد

و شمشیرهای برهنه و سوزانشان می‌خست شاخسار بیدها را .

ناگهان

چون مرغی

که تیر خورده باشد

که بالش

شکسته باشد

سواری زخمی در غلتید از اسبش .

فریادی برنداشت

آنهائی را که می‌تاختند

فرا پس نخواند

فقط با چشمان پر نگرست

به درخشش نعل اسبانی که دور می‌شدند .
آه

افسوس

افسوس که دیگر او

برترك اسبان باد پر عنان گرد نخواهد کرد
و در پی لشگریان سفید شمشیر نخواهد زد
صدای نعل‌ها خاموش می‌شد

پرده به پرده

سواران ناپدید می‌شدند در جایی که خورشید غروب می‌کرد .

سواران ، سواران ، سواران سرخ

سواران ، سواران باد پر

سواران باد ...

سواران ...

سوار ...

زمان همچون اسبان باد پر گذشت

سایه افتاد بر سایه‌ها

صدای آب روان فرو نشست

سترده شد رنگ‌ها

پرده‌های سیاه افتاد بر چشمان آبی او

بیدها خمیدند روی موهای زردش ...

گریه نکن بید مجنون

گریه نکن

در آئینه‌ی آب‌های تیره دست بر سینه نایست

دست بر سینه نایست

گریه نکن .

زاهارباستانکو
رضا سیدحسینی

در ساحل

اینجا دریا است اینجا شنزار است
دریا بودم من ... شن بودم من
روزیکه صدائی روزیکه چهره‌ای داشتم
ریاضت من آغاز شد .

چه خوب میشد چه خوب میشد اگر ،
هزار سال پیش ترا می‌دیدم
چه خوب میشد چه خوب می‌شد اگر
صدهزار سال پیش ترا می‌دیدم

آتش را از آسمان می‌ربودم ، آتش را می‌ربودم
بیش از پرومته خیلی پیش از او
به غارمان می‌آوردم ، برای تو می‌آوردم
مثل میوه‌های تابستانی در کف دستهایم
آهوها را می‌زدم با تیرهایم
بز کوهی را بانی نوک تیزم ،
برنده بهشتی را در صحراها می‌گرفتم

و در جنگلهای بهشت به تو می‌دادم

برای تو ماهی‌های طلائی صید میکردم .

در این دریای آبی

الماس ماه را پیش تو می‌آوردم

و گیلان سرخ ستاره سحری را

آه چه خوب میشد ، چه خوب میشد اگر

در آغاز آفرینش دنیا ترا می‌دیدم .

اکنون تنهایم ، در این ساحل تنهایم ،

ترا در میان امواج کف‌آلودی می‌بینم

نقش پاهایت را از روی شنها

بادها و آبها محو کرده‌اند ...

این جا دریا است ، این جا شنزار است .

دریا بودم ، من شن بودم من ،

شن بودم من ، ندیدی مرا .

دریا بودم ... باز دریا خواهم شد

شن بودم باز شن خواهم شد .

آری شن

برتولت برشت
رضا سیدحسینی

حماسهٔ امروزی

چون شامگاه برمیدان جنگ فرود آمد
دشمن شکست خورده بود ،
سیم‌های تلگراف صفیرزان
این خبر را به دوردستها رساندند

آنگاه در گوشه‌ای از دنیا ، نعره‌ای برخاست
و فریادی دیوانه‌وار که از دهانهای تبزده بیرون می‌آمد
در سقف آسمان از هم پاشید .
هزار لب پرمرد و زرد شد
و هزار مشت با خشمی وحشیانه فشرده شد

و در گوشهٔ دیگر دنیا
فریادهای شادی در سقف آلمان پخش شد
جشن شهوت بود و هیجان و نشاط
نفس‌های تند و سینه جلودادن‌ها
هزار لب دعای کهنه را زمزمه کرد
و هزار دست باایمان بهم حلقه شد .

در یکی از ساعات دیروقت شب
سیم‌های تلگراف برمی‌شمردند
کشته‌هایی را که در میدان جنگ مانده بودند
در آن لحظه بود که صدای دوست و دشمن خاموش شد

فقط مادران گریستند
در آنجا - و در اینجا

آن ابر
رضا سیدحسینی

دستهای ما در باغچه

ما به این فکر افتادیم
که دستهایمان را در باغچه بداریم

شاخه‌های ده انگشت
درختان کوچک استخوانی
کرت دوست داشتنی

سراسر روز
بانتظار پرندۀ حنائی رنگ ماندیم
و برگهای سبز
برناخهای براق‌مان

هیچ پرندۀ ای
و هیچ بهاری
در دام دستهای بریدۀ ما نیفتادند

تنها برای يك گل

تنها برای يك ستاره كوچك رنگی
تنها يك بال گشودن آرام
تنها برای يك نت ساده
كه سه بار تكرر شود
باید فصل آینده بیايد
و دستهای ما مانند آب حل شود .

فدریکو گارسیا لورکا
احمد شاملو

چند شعر از لورکا

آی

فریاد
دریاد
سایهٔ سروی به جا می‌گذارد .

[بگذارید در این کشتزار
گریه کنم .]

در این جهان همه‌چیزی درهم شکسته
به‌جز خاموشی هیچ باقی نمانده است .
[بگذارید در این کشتزار
گریه کنم .]

افق بی‌روشنائی را
جرقه‌ها به دندان گزیده است .

[به شما گفتم ، بگذارید
در این کشتزار
گریه کنم .]

کمانداران

کمانداران عبوس
به «سهویل» نزدیک می‌شوند .

گواذل کویر بی‌دفاع

کلاه‌های پهن خاکستری ،
شنل‌های بلند آرام .

آه ، گواذل کویر !

آنان
از دیاران دوردست پریشانی و ذلت می‌آیند

گواذل کویر بی‌دفاع

و به زاغه‌های تنگ و پیچ عشق و بلور و سنگ
می‌روند .

آه ، گواذل کویر !

ترانهٔ آب دریا

دریا خندید

در دور دست .

دندان‌هایش کف و

لب‌هایش آسمان .

— تو چه می‌فروشی
دختر غمگین سینه عریان

— من آب دریاها را
می‌فروشم ، آقا .

— پسر سیاه ، قاتی خونت
چه داری ؟

— آب دریاها را
دارم ، آقا .

— این اشک‌های شور
از کجا می‌آید ، مادر ؟

— من آب دریاها را
می‌گیرم ، آقا .

— دل من و این تلخی بسیار
سرچشمه‌اش کجاست ؟

— آب دریاها
تلخ است ، آقا

دریا خندید
در دور دست .
دندان‌هایش کف و
لب‌هایش آسمان .

کارد

کارد
به دل فرو می‌نشیند

چون تیغه گاو آهن
به صحرا .

نه .

به گوشت تن من میخس نکن .

نه .

کارد
همچون پره خورشید
به آتش می کشد
اعماق خوف انگیز را .

نه .

به گوشت تن من میخس نکن .

نه .

در مدرسه

آموزگار

کدام دختر است که
به باد ، شو می کند ؟

کودک

دختر همه هوس ها .

آموزگار

باد ، به اش

چشم روشنی چه می دهد ؟

کودک

دسته ورق های بازی را
و گردبادهای طلافی را .

آموزگار

دختر در عوض

به او چه می دهد ؟

کودک

دلک بی‌شیلہ پیلہ‌اش را .

آموزگار

دخترک

اسمش چیست ؟

کودک

اسمش دیگر از اسرار است !

[پنجرهٔ مدرسه ، پرده‌ئی از ستاره‌ها دارد.]

محمد مفتاح الفیتوری
م . سرشك

شاعری از سودان

محمد مفتاح الفیتوری ، در سال ۱۹۳۰ در اسکندریه از يك پدر سودانی و مادر مصری متولد شد و در همانجا پرورش یافت ، سپس به قاهره رفت و در آنجا بود که نخستین مجموعه شعرش را به نام «سرودهای افریقا» در ۱۹۵۵ منتشر کرد و شهرتی وسیع بدست آورد . سپس مجموعه دوم شعرهایش را با نام «عاشقی از افریقا» منتشر کرد (۱۹۶۴ بیروت) در شعرش بیشتر مسائله نژاد و مشکلات افریقا مطرح است . او را نام آورترین شاعر سودان باید بشمار آورد و یکی از برجسته ترین چهره های شعر معاصر عرب در شاخه «شعر واقع گرایی»

همچنان می سرایم

در من سرودها نمرده و من همچنان می سرایم
برای تو ، ای سرزمین احساس و اندهانم
برای هزاران هزار که در سنگها نقش می کنند و می سازند
و برای آنها که هنر مرا می آفرینند
آنها که می دانی
من ازیشانم و ایشان از من .
در من سرودها نمرده

و در سینه تو کلماتی ست
 که بر لبانم هنوز ناگفته است
 بر چهره تو ابری است
 که هنوزش دستان من از هم ندریده
 ای تو !
 ای که به هر بامداد و به هر شامگاه
 خورشید را به خون من می بخشی
 تا روشن کنی جای گامهای بشریت را
 با گامهای من .
 در عشق تو ، من ، خود هزاران هزار قربانیم
 قربانیانی که در زیر گامهای شکوه تو پریشانند
 در پیروزی خویش ، مرا سهمی بخش
 تا قطره خونی باشم
 یا فریادی بر لبی
 لبخندی در زیر تازیانه ای
 آنجا که تو ، پر شکوه ، گام می زنی
 با زخمهایت
 در پیکارت
 تو ، ای برافرازنده آتش در بالاترین چکادها .
 عصر میلاد

بسوی چشمان تو ، بر شدم
 و نبرد افزار من شعر بود .
 با پیشانی برهنه
 — همچون سپیده دمی ، در جراحته —
 از تو ، می جویم ، دشمنانت را ، دشمنان پیکارم را
 آنها که آبرو و شرف ترا یکباره غصب کردند
 آنها که برنگ های تو تاج گل نهادند
 گامهایشان ، حریم ترا بازیچه خویش کرد
 و براستخوانهای تو رقصیدند
 تاریخ بلند ترا — که آمیخته از غرور است — آلودند
 و در خون غرقه کردند .
 ربودند گرانبهاتر چیزی را که بر سینه تو ، ای مادر میهن من ! بود
 تاج ترا ربودند ، و ترا خوار و زبون کردند

شمشیر ترا ربودند ، و ترا غصب کردند
شکوه ترا ربودند ، و آنگاه ترا تحقیر کردند
اما نتوانستند ترا کشت .

چرا که تو ، هزاران هزاری که نمی میرد
هزاران هزاری که زاده میشود در نهانش :
امروز وفردا

آنکه نیرویش را کرانه نیست
و آنکه هر بامداد ، دیگر بار ، زاده میشود
در هزاران هزار گاهواره

بخاطر چشمان آزادی

بنویس ، ای ستم پیشه اندهان !
بنویس ، بنام جلالت انسان
بنام چهره هایی آنسوی چوبدستها
چهره هایی ناشناخته

بنام شهیدان هر مکان
مصلوب شدگان بر دیوارها
فراموش گشتگان بی کفن
دور از غوغای مجد و عظمت
آویختگان و تبعیدیان

گریختگان و شکست خوردگان
بخاطر چشمان آزادی

برای تو ، ای افریقا
ای خداوند خورشید سیاه

ای سرزمین روزهای زنده

ای ترانه بر لبهای او

ترانه ای با آهنگهای ساده

ترانه ای که می شنوم و در اندرون من

اضطراب انسان زخم خورده را بیدار می کند

و ابر دود بر چشمانم می گستراند .

بنویس ای ستم پیشه اندهان

بنویس بر سینه روزگاران

بنویس بر شراره های آتش

بنویس بر تابش تاج ها

بنویس بر رشته کفن‌ها
 بنویس ، بنویس و تردید مکن
 بنویس ، چرا که تیرگی برافروخته خواهد شد
 بنویس ، چرا که واژه‌ها تجسم خواهد یافت .
 در کرانه‌ها ، توسنی سیاه است
 که هر کجا می‌گذرد فروغی تابش می‌گیرد
 گامهای برهنه‌ای است که مرزی نمی‌شناسد
 دستهایی است که دراز میشود
 برای جهانخوارگان حفر گور می‌کند
 بر روی تاریکی پل می‌زند
 تا افریقای بزرگ ازان بگذرد
 بنویس چرا که هنوز در سرزمین تو
 هراس سپیده با زنجیرها
 قلب کودکان را به‌خون شستشو می‌دهد
 و گردن نسلها را فرود می‌آورد
 گویی خون انسان خاک است
 و تجربه‌های تاریخ خاک
 و آزادی شبح مه آلودی است
 گوئی «سپید» نیمه‌خدایی است
 و «سیاه» نیمه انسانی
 سرنوشتی که بر زبان خدا جاری شده است
 خاک است و خون
 طلا و سنگ
 برده و آزاد برابر نیستند
 دروغ است و نیرنگ
 گمان است و تهمت
 برزمین جز انسان چیزی نیست
 سرکش ، بنده بزرگ
 دیگبر خدایی نیست تا جبروت بنمایاند
 آنچه ادیان گفته‌اند دروغ است
 بتاب ای افریقا !
 زنگهای بت‌پرستی
 و سرنوشت‌های کاهنانه را

آتش آزادی فرو خورد
و جز دودی ازان بجای نهشت
بنویس ای ستم پیشه اندهان
بنویس از سپیده دم بشریت
از آخرین روزهای طغیان
در سرزمین من
در افریقا .

بخشی از منظومه

MYTHISTOREMA

گنورگه سه‌فهریس
محمود کیانوش

۱

پیک
سه سال با اشتیاق در انتظار او ماندیم ؛
به ساحل ، به کاجها و به ستارگان
خوب نگر بستیم ، نگر بستیم .
همراه تیغه خیش و تیره کشتی
در جست وجو بودیم که باز نخستین بذر را بیابیم
تا مگر نمایش کهن یک باردیگر آغاز شود .
ما شکسته به خانه‌های خود باز گشتیم ،
با دست و پای ناتوان ، و دهانهایی
فرسوده از زنگار و شوراب .
هنگامی که بیدار شدیم به سوی شمال سفر کردیم ، همچون بیگانگان ،
با بالهای بی‌لکه قوهای که مجروحمان کردند
به میان توده‌های مه در افتادیم .
در شبهای زمستان تندبادی که از شرق می‌وزید
به جنونمان می‌کشاند .
به هنگام تابستان در عذاب روز که پایان نمی‌گرفت ،
غرق شدیم .

ما این کنده کاریها را که نتیجه هنری بی‌ارج است باز آورده‌ایم .

۲

باز چاهی دیگر در يك مفاك
روزگاری می‌شد به آسانی
از اعماق آن بتها و زیورهای برآورد
و دوستانی را که هنوز با ما وفادار مانده بودند ، شادمان کرد .
رسمانها اکنون گسسته‌اند ؛ تنها نشانه آنها بردهانه چاه
یاد خوشبختی از دست رفته را در ما بیدار می‌کند :
چنانکه شاعر می‌گوید ، انگشتان بر لب جام .
انگشتان يك دم خنکی سنگ را احساس می‌کنند
و تب جسم به درون سنگ جاری می‌شود
و مفاك روحش را به بازی می‌گذارد و آن را می‌بازد
در هر آن ، سرشار خاموشی ، بی‌چکه‌ای .

۳

به یاد دار حمامی را که در آن مقتول شدی
آخیلوس
بیدار شدم و این سر مرمرین که آرنجهایم را می‌فرساید
در میان دستهایم بود . آن را در کجا فرونهم ؟
همان دم که از رؤیا بیرون می‌آمدم به رؤیا در می‌افتادم
و بدین گونه زندگیمان یگانه شد ، و اکنون جدایی آنها
دشوار است .
من در چشمها می‌نگرم ، که نه بسته‌اند نه گشاده ،
بادهان سخن می‌گویم ، که همواره می‌خواهد سخن بگوید ،
گونه‌ها را نگه می‌دارم ، که از پوست به درآمده‌اند .
دیگر تابم نمانده است .
دستهایم گم می‌شوند ، دستهایم به سوی من باز می‌گردند ،
افلیج باز می‌گردند .

☆ Argonauts

و روح
 اگر بخواهد که خود را بشناسد
 باید که در روح بنگرد .
 بیگانه و دشمن ، او را در آینه دیده ایم .
 دوستان ، جوانان خوبی بودند . آنان را از خستگی
 عطش ، یا یخبندان شکوه ای نبود .
 رفتار درختان را داشتند رفتار امواج را
 که باد و باران را می پذیرند ،
 شب و آفتاب را می پذیرند ،
 و در قلب تغییر ، تغییر نمی یابند .
 جوانان خوبی بودند . همه روزها با چشمان فرو گرفته
 پاروپ زنان عرق می ریختند ،
 موزون نفس می زدند ،
 و خونشان پوست مطیع را برمی افروخت .
 گاه می شد که آواز می خواندند ، با چشمان فرو افتاده ،
 به هنگامی که از جزیره متروک و درختان انجیر عربی آن
 می گذشتیم ،
 و عازم غروب بودیم ، در آن سوی
 دماغه سگها که پارس می کنند .
 می گفتند : اگر بناست که خود را بشناسد ،
 می گفتند : باید در روح بنگرد .
 و پاروپها برطلای دریا می خوردند
 در میانه غروب آفتاب .
 از بسیار دماغه ها گذشتیم ، از بسیار جزیره ها ، و دریا
 که دریایی دیگر می آورد ، مرغان ماهیخوار و خوکه های آبی .
 گاه می شد که زنان تیره بخت با نوحه

✱ آرگوناتها ، قهرمانهای افسانه ای یونان که با درکشتی به سفر
 خطرناکی رفتند .

برای فرزندان از دست رفته خود می گریستند ،
 و دیگران با چهره های وحشی جویان اسکندر کبیر بودند
 وعظمت هایی که در اعماق آسیا مدفون شده بود .
 ما در کرانه هایی لنگر می انداختیم سرشار از عطرها ی شبانه
 در میان آواز پرندگان ، آبهایی که بردستها
 خاطره سعادتی بزرگ را برجا می نهادند .
 اما سفرها را هرگز پایانی نبود .
 روح آنان با پاروبها وپارو بگیرها ،
 با پیکره موقر دماغه کشتی ،
 با شیاری که سکان برآب پدید می آورد ،
 با آب که نقش چهره هاشان را درهم می شکست .
 دوستان یکی پس ازدیگری مردند
 با چشمان فرو افتاده . پاروبهاشان
 جاهایی را که آنان در ساحل می خوابند ، نشان می دهد .
 هیچکس نیست که آنان را به یاد آورد ، وفرمان عدالت است .

۵

هرگز آنان را نشناختیم .
 این امید بود که در ژرفای درون ما می گفت
 آنان را از هنگام کودکی شناخته بودیم .
 شاید دوبار دیدیمشان ؛ آنگاه به کشتی هاشان در نشستند ؛
 بارهای زغال سنگ ، بارهای غله ، و دوستانمان
 که در آن سوی اقیانوس جاودانه گم شده بودند .
 سپیده دم ما را در کنار چراغی خسته می یابد .
 که ناشیانه ودشوار برپاره ای کاغذ
 کشتیها را تصویر می کنیم ، پیکره های دماغه کشتیها را و صدفها را .
 در شامگاه به سوی رود می رویم
 زیرا که رود راه دریا را نشانمان می دهد
 وشبها را در سردابه هایی می گذرانیم که بوی قیر می دهند .
 دوستانمان رفته اند
 شاید که هرگز آنان را ندیده ایم ، شاید

آنان را فقط هنگامی دیدار کردیم که خواب
هنوز ما را به نزدیک موج دمنده فرا می برد .
شاید آنان را به این دلیل می جوئیم
که جویای زندگی دیگریم ، زندگی وراء مجسمه ها .

۶

M. R.

باغ با فواره هایش در باران
فقط هنگامی آن را خواهی دید که از پنجره کوتاه
از پشت شیشه تار بنگری . اطاق تو هیچ
روشنایی نخواهد داشت ، مگر فروغ آتشدان
و گاه در جهشهای آذر خشی دور ، چینها
برپشانی تو برمی آمد ، ای دوست دیرین من .
باغ را با فواره هایش ، که در دستان تو ،
آهنگ موزون زندگی دیگر بودند ، در آن سوی
مرمرهای شکسته و ستونهای غم انگیز
و رقصی در میان بوته های خرزهره
در نزدیک کانهای تو ،
شیشه ای مه آلود از ساعتهای تو جدا خواهد داشت .
تو نفس نخواهی کشید ؛ زمین و شیر درختان
از خاطره تو خواهد شتافت تا بر این جام شیشه بکوبد ،
جامی که باران از جهان برون
بر آن کوبیده است .

۷

باد جنوب

دریا از سوی غرب به رشته کوهساران می پیوندد .

در جانب چپ ما باد جنوب می‌وزد و ما را به جنون می‌کشد ،
 این باد که استخوان را برهنه می‌کند ، گوشت را برمی‌کند .
 خانه ما در میان کاجها و خرنوبها .
 پنجره‌های بزرگ . میزهای بزرگ
 برای نوشتن نامه‌هایی که درهمه این ماهها
 برای تو می‌نوشته‌ایم ، و در فاصله خودمان
 می‌انداختیم تا آن را پر کنیم .
 ستاره صبح ، هنگامی که تو چشمانت را پایین می‌آوردی
 زمانها و فصلهای ما شیرین‌تر از مرهمی بودند .
 برزخم ، نشاط‌انگیزتر . از خنکی آب
 برکام ، نرم‌تر از پرقو .
 تو زندگیمان را در گودی دست خود نگهداشتی .
 بعد از نان تلخ تبعید ،
 شب هنگام اگر در کنار دیوار سپید بایستیم
 صدای تو همچون امید آتشی گرما بخش به‌سوی ما می‌آید ؛
 و يك بار دیگر این باد
 لبه تیغش را بر اعصاب ما تیز می‌کند .
 ما همه برای توجیزهای یکسان می‌نویسیم
 و هر يك از ما در نزد دیگری خاموش است
 و جدا از دیگری به همان يك جهان می‌نگرد ،
 به سایه و روشن روی رشته کوهساران
 و به تو می‌نگرد .
 کیست که این اندوه را از دلهای ما بردارد ؟
 شامگاه دیروز بارانی سنگین بارید . امروز
 بار دیگر آسمان گرفته است . اندیشه‌های ما
 همچون برگهای سوزنی کاج پس از باران دیروز
 که برابر درخانه ما انبوه شده است و تلاش بیسود
 برای ساختن برجی که فرو می‌ریزد .
 در میان این دهکده‌ها که بیشترشان ویران شده‌اند
 بر این دماغه که در گذار باد جنوب است
 بارشته کوهساران که در پیش ماست و ترا پنهان می‌دارد ،
 کیست که عزم فراموشی را در ما به فرجام رساند ؟
 کیست که پیشکش ما را در این پایان خزان بپذیرد ؟

۸

ولی آنان در جست وجوی چه‌اند ، روحهای ما که
 در عرشه کشتی‌های فرسوده سفر می‌کنند ،
 عرشه‌هایی مملو از زنان تکیده صورت ، کودکان گریان ،
 که حتی با ماهیان پرنده یا ستارگانی که نوک دگله‌ها
 همچون انگشتی آنها را نشان می‌دهد ، نمی‌توانند
 از خود بیرون آیند ؛
 آزرده صفحه‌های گرامافون ،
 و با اکراه عازم زیارت‌های موهوم ،
 و بر لب‌هایشان زمزمه اندیشه‌های شکسته‌ای به زبان‌های بیگانه ؟
 پس آنان در جست‌وجوی چه‌اند ، روحهای ما که
 بر تخته پاره‌های پوسنده دریا
 از لنگرگاهی به لنگرگاه دیگر سفر می‌کنند ؟
 سنگهای شکسته را از جایی به جای دیگر می‌برند ،
 هر روز با آسانی کمتر خنکی درختان کاج را استنشاق می‌کنند .
 گاه در آبهای این دریا
 و گاه در آبهای دریای دیگر به‌شنا می‌پردازند ،
 بی‌حس نواختن ،
 بی‌مرد ،
 در سرزمینی که دیگر نه سرزمین ماست
 نه سرزمین شما .
 ما می‌دانستیم ، می‌دانستیم که جایی در این نزدیکی
 اینجا که نابیناوار راه خود را می‌جوییم ،
 شاید اندکی فروتر یا فراتر ،
 بی‌هیچ فاصله‌ای ، جزیره‌ها زیبا بودند .

۹

لنگرگاه کهنه است ، من دیگر نمی‌توانم به انتظار بمانم
 نه برای دوستی که به جزیره کاجها رفت ،

یا دوستی که به جزیره درختان پوست افشان رفت
 یا دوستی که به سوی دریای آزاد رفت .
 من توپهای زنگار خورده را نوازش می کنم ، پارو بها را
 نوازش می کنم
 تا مگر جسم من جان تازه بیابد و عزمش را استوار کند .
 بادبانها تنها بوی افشانه شور طوفانهای دیگر را
 می پراکنند .
 اگر می خواستم که با خود بمانم ، اگر آرزو می کردم که
 خلوتی بیابم ، آرزویم چنین انتظار بی پایان ،
 پراکندن روحم به سوی افق
 و این خطها ، رنگها و خاموشی ها نبود .
 ستارگان شب مرا به یاد اودیس باز می گردانند
 که در میان سوسنهای سپید انتظار مردگان را می کشید .
 هنگامی که در اینجا در میان سوسنهای سپید لنگر انداختیم
 آرزو می کردیم شکافه سبز کوهی را بیابیم که آدونیس را
 مجروح دید .

۱۰

سرزمین ما دیاری است بسته ، همه کوه است ، کوه
 و کوهها را شب و روز بامی است از آسمانی کوتاه .
 نه رودی داریم ، نه چاهی ، نه چشمه ای ،
 تنها چند مخزن ، تهی از آب ، که طنینی دارند
 و معبود مانید .
 صدایی مانده ، خشک ، همچون اتروای ما ،
 همچون عشق ما و جسمهای ما .
 باورمان نمی آید که زمانی می توانستیم
 این خانه ها ، این کلبه ها ، این آغلهای گوسفند را بسازیم .
 و زناشوییهامان ، — تاجهای شبنم آغشته گل ،
 انگشتهای ازدواج ،
 برای روحهای ما معماهایی بی جواب شده اند .
 چگونه زاده شدند ،

کودکانمان چگونه زاده شدند؟ و آنگاه چگونه رشد کردند؟
 سرزمین ما دیاری است بسته . آن را دو رشته صخره‌های
 ریزان سیاه در میان گرفته است . و یکشنبه‌ها
 که برای نفسی تازه به لنگرگاه می‌رویم ،
 الوارهای شکسته سفرهای ناتمام ،
 و جسمهایی را که دیگر نمی‌دانند چگونه دوست بدارند
 در روشنایی غروب می‌بینیم .

۱۱

گاه خون تو همچون ماه یخ می‌زد .
 در شب بی‌پایان خون تو
 بالهای سپید خود را
 بر فراز صخره‌های سیاه ، شبخ درختان و خانه‌ها
 با آن کورسوی سالیهای کودکی‌مان ، می‌گسترده

۱۲

شیشه‌ای در دریا

سه صخره ، چند کاج سوخته ، نمازخانه‌ای متروک ،
 و فراتر
 همان چشم‌انداز ، به تکرار ، باز آغاز می‌شود .
 سه صخره به صورت دروازه‌ای ، زنگار بسته ،
 چند کاج سوخته ، سیاه وزرد
 ساختمان کوچک مربعی مدفون در آهکاب ؛
 و باز در فراز تپه ، فرا و فراتر
 همان چشم‌انداز ردیف بر ردیف بالا می‌رود
 تا افق ، تا آسمان غروب .
 در اینجا لنگر کشتیمان را انداختیم تا پاروهای شکسته خود

را تعمیر کنیم
 آبی بنوشیم و خوابی بکنیم .
 دریا که ما را آزرده خاطر کرده بود عمیق و نامکشوف است
 و آرامشی بیکران را آشکار می کند .
 اینجا در میان ریگها سکه ای یافتیم
 و برای آن طاس انداختیم .
 جوانترین ما برنده آن شد و ناپدید گشت .
 و ما دیگر بار با پاروهای شکسته خود کشتیمان را حرکت دادیم .

۱۳

هیدرا

گرازهای دریایی ، بیرقها و تندر توپهای پیایی .
 دریا که زمانی برای روح تو اثری بس تلخ داشت
 کشتیهای رنگارنگ و درخشان را می برد ،
 آنها را به نوسان می آورد و می جنباند ، یکسره نیلگون و
 آمیخته با بالهای سپید ،
 دریا که زمانی برای روح تو اثری بس تلخ داشت
 اکنون با رنگهای گونه گون در آفتاب بر می شکفت .
 بادبانهای سپید ، سبک ، و پاروهای خیس
 با آهنگ ضربه های طبل بر امواج رام .
 چشمان تو اگر می نگریستند زیبا می بودند ،
 دستهای تو اگر آنها را می گشودی شکوهمند می بودند ،
 لبهای تو ، مانند گذشته ، با چنین معجزه ای
 جان می یافتند ؛
 تو در جست و جوی آن بودی ، در پیش مردگان
 یا در باران ، در مه ، در باد ،
 حتی در ساعتی که روشنی ها رنگ می باختند ،
 هنگامی که شهر فرو می رفت و از سنگفرشها
 ناصری قلبش را به تو نشان می داد ، در جست و جوی چه بودی ؟
 در جست و جوی چه بودی ؟ چرا نمی آیی ؟ در جست و جوی

چه بودی ؟

۱۴

سه کبوتر سرخ در روشنایی
تقدیر ما را در روشنایی می‌کشند
با رنگها و رفتار مردمی
که دوستان می‌داشتیم .

۱۵

Quid Tatavwv Opaciasimus

خواب‌تر به‌گردی در پیچید ، همچون درخت ، با برگهای سبز ،
تو نفس می‌کشی ، همچون درخت در روشنایی آرام ،
و من در آگیر زلال به‌چهره‌ تو نگرستم ،
پلکهایت را بستی و مژدها بر آب شانه زد .
انگشتانم در میان علف نرم انگشتان ترا یافتند ،
نبض ترا لحظه‌ای گرفتم
و درد قلب ترا درجایی دیگر احساس کردم .
زیر درخت پوست افشان ، در کنار آب ، میان درختان غار
خواب همچنان ترا از جای خود می‌کند و در اطراف من ،
تزدیک من می‌پراکند . من نمی‌توانستم همه وجود ترا
با خاموشی تویکباره لمس کنم ،
سایه ترا می‌دیدم که گاه بزرگ می‌شود و گاه کوچک ،
خود را در سایه‌ها دیگر گم می‌کند ، در جهان دیگر
که ترا رها می‌کرد و در چنگ می‌گرفت .
حیاتی را که برای زیستن به ما داده شده بود ، زیستیم .
بیچاره آنان که با چنین شکیبی در انتظارند
در میان درختان سیاه غار ، زیر پوست افشانه‌های سنگین

گم شده‌اند ،
و نیز آنان که تنها ، با مخزنهای آب و چاهها سخن می‌گویند
و در حلقه‌های صدای خود غرق شده‌اند .
بیچاره رفیقی که در حرمان و عرق جبین ما سهیم شد
و همچون کلاغی در ورای ویرانه‌ها ، در آفتاب فرو رفت ،
بی‌امیدی به گرفتن بهره‌ای از پاداش ما .
برون از خواب ، به ما آرامش عطا کن .

مینہ
فرہاد مہریار

شعر ویتنام

نخستین صفحہ

ہیچگاہ اشعار بہ نحو فراوان مرا بہ ہوس نینداختہ اند
ولی در زندان ، چون کاری دیگر ندارم
برای گذراندن روزہای طولانی ، برای کمک بہ تفریح ،
در انتظار دیدن آزادی ، شعر می گویم .

شب

در غروب آفتاب ، زمانی کہ صرف شام پایان می پذیرد
از ہمہ سو صدای آواز و موسیقی شنیدہ می شود .
زندہان «تسینگ سی» ، تیرہ واندوہگین
ناگہان بہ فرہنگستانی مبدل می شود

ضمن مطالعہ «جنگ ہزار شاعر»

گذشتگان از ستودن طبیعت لذت می بردند :
رودخانہا ، کوہہا ، دودہا ، برف و گل ، ماہ و باد .
اشعار زمان مان را باید با پولاد مسلح کنیم .

شاعران نیز باید جنگ کردن بدانند !

در خارج زندان

ابرها ، کوه ها . کوه ها و ابرها ...
رودخانه ای کم آب می درخشد و هیچ چیز کدرش نمی کند .
تنها ، با قلب پر تپش بر «سی لینگ» راه می روم ،
نگاه به سوی جنوب و دراندیشه یاران .

غذای زندانی

به جای هر غذایی ، کاسه ای برنج سرخ ، ای بینوایی !
بی سبزی ، بی نمک ، حتی بدون آبگوشت .
آنکه برایش غذا آورده می شود می تواند در زندان بخورد !
آنکه هیچ کس ندارد به دنبال پدر و مادرش ضجه سر می دهد .

بازی با کلمات

آنکه از زندان بیرون می آید می تواند کشور را بنا کند .
آنکه در بدبختی باز می ماند ثابت می کند که وفادار است .
آنکه به میهن می اندیشد اهل نیکی است
باشد که زندان گشوده شود و ازدها پرواز گیرد .

زنجیرها

چون اهریمنان سنگدل ، با دهان های گرسنه شان
همه شب پاهای ما را در میان می گیرند و می بلعند
پای راست فرورفته در گلوی حیوانیشان ،
تنها پای چپ حرکت می کند .

ماه و زندانی

چه باید کرد هنگامی که بی گل و می در زندانیم

در برابر این شب لذت‌بار و در هوایی چنین خوش ؟
آدمی ماه درخشان را از پنجره می‌نگرد
ماه ، شاعر را از خلال میله‌ها نگاه می‌کند...
دیدار زن زندانی

مرد در پس میله‌ها
زن جلو در
بسیار نزدیک ... يك وجب .
و بسیار دور ... آسمان تا زمین .
هرچه را که دهان باید نگه دارد
چشم‌ها به نرمی بیان می‌کنند
پیش از آنکه کلمه‌ای بر زبان آید
اشك بسیار از پلك‌ها جاری می‌شود .
ای بینوایی ...

انتقال زندانی در شبگیر

۱

با نخستین سرود خروس
در شبی هنوز سیاه
در میان بدرقه ستارگان
ماه از کوه‌ها سر می‌کشد
مسافری در راه است
در راه سفرهای دراز
باله‌های تند پائیزی
به گونه‌اش می‌خورند .

۲

روشنایی در سمت شرق
در سپیده دم چرخ می‌زند
و هرچه را که در شب پاشیده است
به يك ضرب جارو می‌کند
نفسی گرم
زمین و آسمان را می‌پوشاند
مرد رهرو ناگهان احساس می‌کند
که شعله شعرش باز سر می‌کشد .

«فرانکا» همسر اسماعیل خویی شاعر معاصر
است ، به ایتالیائی و انگلیسی شعر می گوید
شعر زیر نمونه ای از سروده های اوست که وسیله
«خویی» به فارسی برگردانده شده .

فرانکا خوئی
اسماعیل خوئی

چرا ؟

روزی آغاز شده است ؛ روزی به پایان می رسد .
و روزی آغاز خواهد شد .
و مادرم ، زمین ، یکنواخت و همواره ، می چرخد ،
در جاودانگی می چرخد ،
بی خیال و یکسان ،
از گذرگاه فصل ها ،
و درختان و رنگ را به انسان می بخشد —
به انسان —
زاده زمین و آسمان ،
که شاد خوار است ورنج می برد و می میرد
برای که ؟ و چرا ؟

بررسی و شناخت ادبیات امروز جهان

نگاهی به ادبیات جوان آلمان امروز ...	ع . روح بخشان
شفای ثقل سامعه در گوشه‌ای از جهان گورونوی ریس	منوچهر آتشی
ژان مالریو شاعر معاصر فرانسه ...	رضا سیدحسینی
نامه معروف کافکا به پدرش	منوچهر فکری ارشاد
شاعری از یونان	کافکا
	گئورگه سه‌فهریس
	قاسم صنعوی

ادبیات آلمان بیش از هر ادبیات دیگری میان دو گرایش . ابداع هنری و سنت ادبی تقسیم شده است :

.....
ع . روح‌بخشان

نگاهی به ادبیات جوان آلمان امروز

درحقیقت ادبیات آلمان را از يك سو جست وجوی يك مجموعه اصیل و كشف نشده به‌سوی خود وازسوی دیگر سخت زیر تأثیر و نفوذ گذشته تاریخی خود قرار دارد و هرچند می‌کوشد تاپیوندهایی را که با گذشته دارد بگسلد خیلی بیش از آن تحت تأثیر کلاسیک‌های پس از جنگش قرار گرفته است که خواه «برتولد برشت» باشد یا «هاینریش بول» یا «کارل زو کمایر» (متولد ۱۸۹۶) و یا «فردریخ دورنمات» (۱۹۲۱) .

وجه اشتراك «زو کمایر» که زاده منطقه رود «راین» است با «دوزکات» سویسی سبکی است آکنده از سادگی و طنز و نیز مفهوم واریسی درونی فردی و جمعی .

اما تأثیر گوئتر گراس (۱۹۲۷) و هاینریش بول (۱۹۱۴) داستان نویسی برنسل جوان بیش از دیگران بوده است . «بول» برخلاف «ولفگانگ کوپن» (۱۹۰۶) و بانوشته‌هایی چون «سفر آمریکا» (۱۹۵۹) و «سفر به فرانسه» (۱۹۶۱) صمیمانه و دقیقاً جهانی را که می‌شناسد توصیف می‌کند . او که همچون «گراهام گرین» کاتولیک منتقدی است مانند «کوپن» اثر ضربه‌ای را که پس از جنگ به «تعهد سیاسی» وارد آمده تحمل کرده است . اما برای ادبیات جوان آلمان خود را در چهارچوب سال‌های ۱۹۴۵-۱۹۳۳ و دهه پس از آن محدود می‌یابد . درحالی که گوئتر گراس ، اینگبورگ باخمن

(شاعره - ۱۹۲۶)، **مارتین والسر** (داستان نویس - ۱۹۲۷) و **هانس مگنوس اترنبرگر** (شاعر - ۱۹۲۹) که دوره هیتلری را کمتر دریافته و احساس کرده‌اند توانسته‌اند روشی کمابیش مستقل نسبت به آلمان «ناسیونال سوسیالیست» پیشی گیرند. و باهمین هاست که به مرحله تازه‌ای پامی گذاریم. اینان بی آنکه به سراغ «اگزیستانسیالیسم» **آلفرد آندرش** (۱۹۱۴) با بهترین اثرش بنام «زنگبار یا آخرین پایگاه ۱۹۵۷» بروند از تجدید حیات سیاسی و اجتماعی آلمان امروز، معجزه اقتصادی، صنعتی شدن و «دستکاری‌شدگی» فرهنگ آن الهام می‌گیرند.

این دیرباوری و شکاکیتی که بعنوان یکی از مراحل تحولاتی دایره کلیشه‌های تاریخ درقبال «استقرار و تثبیت» پس از جنگ شمرده می‌شود در عنوان نمایشنامه «ترانزیت» (انتقال) اثر «**والتر هوله**» شاعر و نویسنده بخوبی تجسم یافته است.

گونتر گراس را بدرستی می‌توان سیمای شناسای ادبیات آلمان معاصر و همچون يك كلاسیك ادبیات امروز دانست. آثار عمده او عبارتند از: مثلث طلایی (۱۹۶۰)، موش و گربه (۱۹۶۱)، سال‌های سگی (۱۹۶۳)، آزمایش قیام مردم (۱۹۶۶) و بازجویی (۱۹۶۷).

هانس مگنوس اترنبرگر شاعر با : نوشته دراز (۱۹۶۴)، جزئیات شعر و سیاست (۱۹۶۴)، آلمان - آلمان کشوری چون دیگر کشورها (۱۹۶۷) بیش از گراس حمله‌وری و پرده‌ری می‌کند. بیرحمانه و ستیزه - جویانه به جامعه می‌پردازد و در آن باره کسی را نمی‌فریبد.

پتروایس، داستان پرداز و درام نویس متولد ۱۹۱۶ دیرگاهی در سوئد سر کرده و کارش را بعنوان يك نویسنده سوئدی آغازیده و در نتیجه دیر وارد صحنه ادبیات آلمان شده است. اما در اینجا بادقت و شدت گزارش هایش خود را نمایانده است او در سایه سورچی (۱۹۶۲)، داغ والدین (۱۹۶۱)، نقطه‌ی گریز (۱۹۶۲)، مرگ مارات (۱۹۶۴) و آواز آدمک لوزیتانی (۱۹۶۷) همچون يك نقاش می‌کوشد واقعیت بیرون را نشان بدهد. او کمابیش نقش يك کنجکاو جست و جوگر و حتی يك راهدار را، همچون برخی از شخصیت‌های «روب - گریه»، بازی می‌کند. به این ترتیب در «گفت و شنودهای سه رهنورد» (۱۹۶۳) سه شخصیت : هاییل، باییل و قایل را در کنار هم می‌گذارد که هریک به ترتیب و به نوبت خود حرف می‌زنند، بحث و توجیه می‌کنند و معنای «سمبولیک» گزارش را باز می - گویند اما در مجموع يك تك گویی، «مونولوگ» بزرگ درونی پدید می‌آورند.

ایورگن بکر متولد ۱۹۳۲ به همین «جنش» می‌چسبد. او که در ۱۹۶۴ با «ترانه‌ها» پا به صحنه ادبیات گذاشته واقعیت را در زمانه می‌یابد. تعدد و تقارن رویدادها را در همان لحظه می‌آفریند. «ترانه‌ها» گزارش نیمروزه یک فرد و «لبه‌ها» (۱۹۶۸) شرح زندگی یک شهر در همان چند ساعت است.

اووه یونسون متولد ۱۹۳۴ که بیشتر از پیشینیان مورد مباحثه و مجادله است با «حدس‌هایی درباره یعقوب» (۱۹۵۹)، «سومین کتاب در باره آخیم» (۱۹۶۱) و «دو دیدگاه» (۱۹۶۵) آغاز به کار می‌کند. او یکی از آن دسته نویسندگان معاصر آلمانی است که مواد اولیه آثارشان را تقسیم آلمان و وضع برلن فراهم می‌آورد. «دو دیدگاه» مسأله «دیوار» برلن را به بررسی می‌گذارد. در دو سوی دیوار دونفر همدیگر را دوست دارند، اما همینکه بهم می‌رسند درمی‌یابند که مهرشان جز خواب و خیال نبوده است؛ و به دلیل این دیوار - که شهری را به دو نیم کرده و در نتیجه قلمروهایی از اندیشه‌های متفاوت پدید آورده است - نسبت به هم بیگانه مانده‌اند.

زیگفرید لنتس متولد ۱۹۲۶ احتمالاً کشف سال‌های اخیر است. آنچه برای این نویسنده با استعداد مهم است تعهد یا بقولی التزام نیست بلکه مسئولیت آن کسی است که متعهد یا ملتمز نمی‌شود. لنتس با «عصر خطا کاران، عصر بی‌گناهان» ۱۹۶۱، «سیما» ۱۹۶۴، قصه‌های مهمان یا «چه بازار خوبی داشتم» (۱۹۶۴)، «اعترافات یک قاچاقچی» (۱۹۶۴) و مخصوصاً «تجربه آلمان» (۱۹۶۸) در پهنه ادبیات جلوه کرده است. از روی «تجربه [یادرس] آلمان» چندی پیش فیلمی تهیه شد که موفقیت بسیار بدست آورد. لنتس در این کتاب به بررسی بحران هنر و جامعه وارث روحیه دیکتاتوری نازی و در عین حال عوارضی که این بحران در یک جوان ستایشگر یک نقاش پدید می‌آورد، پرداخته است.

آثار «**الکساندر کلوگه**» متولد ۱۹۳۲ هم به پرده سینما راه یافته‌اند مانند: توصیف تصویری یک جنگ (۱۹۶۴)، مسابقه زندگی (۱۹۶۲). او سناریوهایی هم نوشته است مانند: جدایی از دیروز (۱۹۶۶) و هنرمندان لهیده در زیر ستون‌ها (۱۹۶۸).

همچنین در کنار اینان و «**گونتر هربرگر**» متولد ۱۹۳۲ با آثاری چون: یک دورنمای یکدست (۱۹۶۴)، آغاز (۱۹۶۶) و خال کوبی (۱۹۶۷) که همه از لطیف‌ترین و در عین حال متعهدترین آثار ادبیات جوان آلمان هستند باید از: **توماس برنهارت** متولد ۱۹۳۱ با آثارش: لرزانک

(۱۹۶۳)، آمراس (۱۹۶۴)، آشوب (۱۹۶۷) و پاول سلان متولد ۱۹۲۰ با آثاری چون: آدم گلی (۱۹۶۳) و عصر شکنجه (۱۹۶۷) نام برد که هردو اثریشی هستند و نیز از پتریخزل سویسی متولد ۱۹۳۵ که در ۱۹۶۴ «در واقع خانم بلوم می‌خواست شیر فروش را بشناسد» و در ۱۹۶۷ «فصول» را نوشته است.

اما گردگایزر (۱۹۰۸) در میان نویسندگان معاصر مهمی که هم از توجه مردم و هم از اعتقاد اهل ادب برخوردارند تنها کسی است که بعنوان نویسنده مورد قبول در روزگار هیتلر دست به قلم برده است. (نبرد در هوای آزاد، ۱۹۴۱). لیکن برای این خلبان قدیمی نیروی هوایی آلمان، وضع سال‌های میان ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ هیچ چیزی از شور و هیجان «واگنری» نداشت و چیزی جز تواتر فراورده‌های جنگ نبود. لذا آثار او را — که بسیاریان رویدادهای جنگ ۴۵ — ۱۹۳۹ را بررسی می‌کنند — باید در این دیدگاه جای داد. او از ذوق رزمی و قریحه حماسی برخوردار نیست — که شاید این موهبتی و بهر حال دستاویزی برای رهایی اوست — و داستان‌هایش مانند «شکار مردنی» (۱۹۵۳) فاقد پیوند زنجیری هستند و از یک رشته سرهم‌بندی‌های گسسته تشکیل می‌شوند.

در صف گزاردگان جنگ باید همچنین «ماربو سیمل» اثریشی را در فاصله میان «کیرست» و «رومارک» جای داد داستان‌های سیمل مانند: «از خود می‌پرسم چرا این همه خوشبختم» و «هرروز خوراک خوابار نداریم» اگر چه می‌توانند در میان آثار «آسان» نزدیک به توده مردم جای بگیرند به اندازه کافی درمطایبه آکنده از ظرافت و در جست وجوی روانکاوانه سرشار از درستی هستند.

جمهوری دموکراتیک آلمان (شرقی) در زمینه بررسی تأثیر ادبیات معاصرش وضع خاصی دارد. در کنار نویسندگان «رسمی» مانند: برشت و فاوختواگنر برخی دیگر مانند: دروین اشنریتماثر (۱۹۱۲) و کریستا وولف (۱۹۲۹) نوعی اصالتی را که همپا با استقلال روحی است باز می‌نمایانند. این استقلال ادبی در برابر قدرت حاکم شاعرانی چون وولف بیرمان (۱۹۳۶) و پترهوخل (۱۹۰۳) را با تضيیقاتی روبرو کرده است. بیرمان از حزب کمونیست اخراج شده و «هوخل» بناچار رخت از سرزمین خود بدیار غربت بر کشیده در حالی که کسانی چون اشتفان هرملین (۱۹۱۵) و ادوئارد کلودیوس (۱۹۱۱) کسب اعتبار کرده‌اند.

از هنگام تقسیم آلمان تأثیرهای متقابل، هرگاه امکان داشته، برابر نبوده‌اند. «پیشنازان» آلمان شرقی در غرب بیگمان دامنه‌ای بس وسیع‌تر

از آنچه که نسل جوان آلمان غربی در آلمان شرقی از آن برخوردار می-
شود، دارد. اما رویهمرفته علی‌رغم درستگی و گسستگی و بریدگی‌ای که
تاکنون میان دو کشور وجود داشته گرایش‌ها گاهی بهم می‌رسند، برهم
تأثیر می‌کنند و حتی درهم تحلیل می‌روند. باین حال بهمان اندازه که
ادبیات سوئیسی آلمانی و اتریشی به ادبیات آلمان غربی نزدیک می‌شوند، از
۱۹۴۵ بعد گفتگو درباره ادبیات واحد دو آلمان روز بروز دشوارتر
شده است.

گورونوی ریس
برگردان و برداشت از منوچهر آتشی

شفای ثقل سامعه در گوشه‌ای از جهان !

در سال ۱۹۴۳ شاعر بزرگ روسی «اشیپ ماندلشتام»
شعری درباره استالین سرود، و این خام طبعی را نیز
رواداشت که آنرا برای دوستانش — که معلوم شد یکی از آنها خبرچین
است — بخواند. اشیپ شاید درخشانترین ستاره از کهکشان خیره
کننده شاعرانی چون بلوک. اناخمتووا. پاسترناک و گومیلوف، بود که
در نیمه اول قرن بیستم افتخار عظیم به ادبیات روسیه بخشیدند.
شعر اشیپ ، توقیف، تبعید، حبس و دست‌آخر مرگ او را
به دنبال داشت. شعر، چنین آغاز میشود :
زندگی می‌کنیم ، کر ، برای زمینی که زیر پایمان است
ده گام آنسو ترک ، کس سخنانمان را شنوا نیست

اما ، جایی که در آنجا خردك سخنی ، گپی باشد
از صدر نشین گرمیلین ذکر می‌خواهد آمد .

انگشتانش فربه چون نان کرم حشره
و کلمات آخریش ، چون گلوله‌های سرب
می‌افتد از لبانش ،

سبیل‌های سوسک حمامیش چپ می‌نگرند
و پوز چکمه‌هایش می‌درخشند .

گردش ، گروهی رهبران فربه گردنند —
مجزگو مردکانی تا سرگرمش کنند

شبهه می‌کشند ، خرخر می‌کنند یا می‌نالند
همینکه او پیچ‌پچی کند یا انگشتی بنماید ،

یکی بعد ازدیگری قانون‌هایش را جعل می‌کنند ، تا (— آن قوانین —)
ضربه‌ای شوند
چونان نعل اسبان ، برسر ، چشم یا بر خوردگاه (کسی) .

و هرکشتاری سورو ساتی است
برای قفقازی فراخ‌سینه .

ترجمه شعر دراینجا ، تجدید چاپش کار ارزنده‌ای است ، چرا که
هنوز به آسانی دستیافتنی نیست ، چه برای کتابخوانان روس چه انگلیس ؛
نیز به‌خاطر اینکه نقشی حیاتی و مقدر دروضع کتاب «امید علیه امید»
— خاطرات باشکوه خانم نادژدا ماندلشتام ، بیوه شاعر — بازی می‌کند ،
— همانیکه ترجمهٔ ماکس هیوارد از آن اخیراً دراینجا (انگلستان) به‌چاپ
رسیده — . هم‌اکنون آثار ادبی وسیعی در قالب‌های گوناگون وجود دارد
که وحشت عظیم روسیه تحت لوای استالین را درسالهای دهه ۱۹۳۰ تجسم
می‌بخشد ، اما من خود کتاب دیگری نمی‌شناسم که مستقیم‌تر و جدی‌تر از
«امید علیه امید» فضای ناامنی و وحشت عمومی ، جانور خوئی و درندگی
سازمان یافته و بدخواهی مستبدانه آن روزگار را که چون مهی بدبو سراسر
روسیه شوروی آن روزگار را درخود غوطه‌ور ساخته بود بازگو کند .
آدم بااین تصور تنها می‌ماند که: آثار وحشت چنان عمیق و چنان همه‌گیر
بود که هرگز نمی‌تواند ازطریق اقدامی صرفاً سیاسی یا اصلاحاتی اجتماعی
در روسیه شوروی بی‌اثر گردد ، مگر به کمک اقدامات التیام‌بخش طولانی ،
آهسته و احتمالاً دردناک که انجام آن ده‌ها سال وقت بگیرد .

کتاب موردبحث باتلفیقی خارق‌العاده ازسادگی و سفسطه ، بی‌گناهی
و آزمون جهانی ، که بی‌تردید بازتاب شخصیت جالب خود خانم ماندلشتام

است، نوشته شده اما، آدم را باردیگر به حیرت فرومی برد از استعدادی که بعضی مردم روسیه برای بازشمردن یکایک آن حوادث هولناک، بهزبانی که بدون توسل بهمعانی بیان وزیبائی کلام یاغراق ومبالغه، ممکن است به همان سادگی برای وصف و شرح حوادث خودمانی درمکانهای عمومی، چون یک مهمانی جای یادیدن باغ وحش، مورد استفاده قرار گیرد، در خود زنده می دارند.

درست همین کیفیت است که درطول «امید علیه امید» می درخشد. خانم ماندلشتام حالا هفتاد ساله است ودوباره، در مسکو، که برای مدتی چنان طولانی از آن تبعید شده بود، زندگی می کند. آدم می تواند امیدوار باشد که این زن، بعد از آنهمه ماندگاری، زنده بماند تاماجرای زندگی خود را، از لحظه مرگ شوهرش، که حدود نیمه اکتبر ۱۹۳۸ در اثر حمله تیغوس دریك اردوگاه سیار جنایتکاران ولادیوستک، اتفاق افتاد، ادامه دهد. يك زندانی که زنده مانده بود، نخستین دیدارش را با ماندلشتام برای همسر او شرح می دهد.

زانو به زانوی جنایتکاران، مردی نشسته بود باریش خاکستری، که کت چرمی زرد بتن داشت. شعرهایی ازبر می خواند که من می فهمیدمشان. این مرد ماندلشتام بود. جنایتکاران به او نان و غذای قوطی تعارف می کردند و او بامیل می خورد. ظاهراً فقط از خوردن غذائی که زندانبانانش به او می دادند، می ترسید. در سکوت کامل به او گوش می دادند و گاهی ازش می خواستند که شعری را تکرار کند.

تاریخ واقعی و جزئیات مرگ ماندلشتام معلوم نیست. یکی ازسطوح اعجاب انگیز «امید علیه امید» این است که، با آنکه این کتاب خاطره ای است شخصی واصولاً بستگی دارد بهوضع و موقعیت يك فرد، یعنی خود ماندلشتام، که بیوه اش بهحق فکر می کند هم برای روسیه بااهمیت بوده است و هم برای جهان، چنین می نماید که تراژدی زندگی میابون ها فرد تنهای دیگر را نیز در خود تمرکز می دهد. البته داستان خانم ماندلشتام بهسختی می تواند بدعنوان نمونه مورد توجه قرار گیرد. زیرا نه ای، نشوهرش ونه موقعیت آنها، هیچکدام تعمیم پذیر نبودند، ماندلشتام خود يك نابعه بود ویاران و همفکرانی که او وزش در روزگار سختی و نیازمندیشان یافتند مردمانی چون پاسترناک، اما ناخمتاوا و نیکولا بوخارین بودند که نمایشگر بهترین وخلاق ترین چیزهایی بودند که تا سال ۱۹۳۴ از گروه روشنفکران و اندیشمندان روسیه باقی مانده بود. درمجموع

چیز قابل توجهی وجود نداشت .

از نظر اصالتها ، آگاهی ، استعداد و سلیقه در میان «ماندلشتام»ها و یارانسان ، و آن گروه خانه‌بدوشان، ستم‌دیده‌ها و آوارگان، وجود نداشت، همان آوارگانی که خانم ماندلشتام با وحشت و دلسوزی در باره‌اشان اظهار عقیده می‌کرد، و در همان حال آنها، از چشم بسیار بین صدرنشین کرملین ، به جستجوی ماوا و مسکن برای لحظه‌ای استراحت سرگردان بودند، و در ایستگاه‌های راه‌آهن ، سواحل رودخانه‌ها و گذرگاه‌ها جمع می‌شدند . بعد از نخستین توقیف شاعر- ماندلشتام یعنی، آنها خود را از مسکو به چردنسک و از آنجا به ورونژ - سرزمینی که در آن از خوف ترور به جستجوی پناهگاه این در و آن در می‌زدند، تبعید کردند.

با وجود این در آن اوج بدبختی با آنها (ماندلشتام‌ها) بیشتر نقاط مشترك داشتند تا با صدرنشین کرملین و اعوان و انصارش ، که خادمین وفاداری بودند و از میان آنان ، دیگر نویسندگان و هنرمندان آخرین کسانی نبودند که در چاپلوسی و فرومایگی گوی سبقت برده باشند .

یکی از خصوصیات بارز این زمان که خانم ماندلشتام آنرا برای ما بروشنی بازگو می‌کند ، اختلاف و معارضه بین امتیازات خاص طبقات نوظهور که در جامعه روسیه شوروی پا گرفته بودند، و برابری و تساوی فقر و وحشت و شکنجه ، بود که تمام آنانی را که از آن طرد شده‌اند یگانه می‌سازد .

مثلاً خانم ماندلشتام با شواهد و دلایل دقیق اشاره می‌کند که چون او و شوهرش ، در سفر شبانه‌اشان به ورونژ مورد توجه اشخاصی از سازمان پلیس بودند، نتیجه در از امتیازات ویژه‌ای بهره‌مند گشتند، همین کافی بود تا آنها را از همسفران جدا سازد. چون به عنوان نشانه يك امتیاز مهرا آنرا خورده بودند - یعنی که اینان به «آنها» - پلیس - تعلق دارند، نه «ما» - مردم - و بدینوسیله تخم عدم اعتماد و شك و سرگردانی را در دلها می‌پاشیدند . کتاب خانم ماندلشتام ، گرچه به اشارات کوتاه ، تمام فجایع فرهنگی و سلاخی‌های اندیشه را که رهبر کبیر و صدرنشین کرملین ، مستقیماً دست در آنها داشت ، دربردارد .

.....

رضا سید حسینی

ژان مالریو شاعر معاصر فرانسه

آندره برش^۱ درباره ژان مالریو^۲ گفته است: «او شاعر بالفطره است.» «مالریو» با اینکه سالها است که دوران جوانی را پشت سر گذاشته است و اکنون پنجاه و شش سال دارد، شعرش شعر امروز شمرده می شود و در مطبوعات فرانسه در کنار آثار شاعران جوان چاپ می شود.

«ژان مالریو» روز ۲۹ اوت سال ۱۹۱۵ در «مونتومان»^۳ فرانسه در خانواده پدری مورخ به دنیا آمده است. کودکی خود را بصورتی بی بندوبار و تنها در باغی بزرگ و زیرزمینی در آن باغ بسر برده، در بیست سالگی به پاریس آمده و در محیط دانشگاه سوربن با هنرمندانی نظیر «بلز ساندرارس» و «ماکس ژاکوب» آشنا شده است.

جنگ تحصیل او را ناتمام گذاشته و او نخست در یک کاراژ، بعد در یک اداره و سرانجام بعنوان معلم در یک مدرسه روستائی مشغول کار شده است.

افراد خانواده اش در اردوگاههای نازی از میان رفته اند و او در «مارسی» ژان تورتل^۴ را ملاقات کرده و به کمک او به مجله «دفترهای جنون» راه پیدا کرده و اشعارش را در آنجا چاپ کرده است. سپس با لویی آرگون

1- A. Breton 2- Jean Malrieu 3- Montaubon

4 - J. Tortel 5 - Gerald Nezeu 6 - Action poetique

و «انتراتیوئه» دوست شده و بالاخره به همراه ژرال نوو^۲ مجله «آکسیون پوئتیک»^۳ را در سال ۱۹۵۰ پایه گذاری کرده است .

«مالریو» در سال ۱۹۵۴ جایزه آپولینر و در سال ۱۹۶۳ جایزه آنتونین آرتو^۴ را برد. از سالها پیش در ماری و دور از محافل ادبی زندگی می کند و هر وقت که ماری را ترک کند، بد نقطه کوهستانی «پن اوتارن» می رود که در نظر او زیباترین نقطه دنیا است.

شعر «مالریو» شباهتی با شعر سن ژون پرس دارد. مجموعه اشعارش را در سال ۱۹۶۸ ، پی برژان اسوالد^۱ با عنوان «نا پنهانی - دره شاهان» و با مقدمه مفصلی از ژرژ مون^۲ منتشر ساخته است، شعری که در زیر ترجمه آنرا می بینید اولین شعر از مجموعه دره شاهان است «مالریو» آنرا درباره «پن دوتارن» گفته است . این شعر می تواند تا اندازه ای ما را با سبک شاعری مالریو آشنا کند :

در «پن دوتارن» توالد نمی کنی
دوام می یابی

شاید به سبب ندای زاغ
که پری از خود بر صخره ای بجا گذاشته است .

هوا مست کاری شده است
پیچک بدور سخنها می پیچد

در «پن دوتارن» روزها را از زمین می کنی
این کار دشوار را دوست دارم
می گوئی

باران گل خواهد کرد
با خود قرار ملاقات می گذاری
به خود تکیه می کنی .
از دست رفته ای

کوره راهها نفوذ ناپذیرند
سنگها الفبای زبانی فراموش شده اند

1- Antonin Artaud 2 - Pen - de - Tarn 3 - P. J. Osrald
4- G. Monnin

ما پرده از رمز برمی داریم
هوا باید است
جنگل می تواند در بال پرنده گم شود
دود در آتش
و آب در یخ هجا

و زمان که اسیر زنی روستائی و حسود است
به شعله می ماند
شبانگاه ، و قتی که زن تنها است
دست خود را می گشاید
و پیر می شود

زیرا پنجره باتور مسدود شده است
هر چه بر آن می کوبند
باز نمی شود

زنبور درشت میوه ای را می خورد
با صدای شیشه

در پناه بامداد
کسی در کمین است

چه نشانه ای است گل سرخ
که در کمین است
چگونه جان انسان
آنها بر روی دریا می یابد ؟
باد می تواند فسیل شود .
به آن بد گمانند
زیرا بسادگی
تصویری در تصویر دیگر می شود .

با قدمهای تند راه می روند ،
او روی پنجره من

نمونه‌های پائیز را گذاشته است

بدینسان در میان غیبت وزندگی
یادبودی فراهم می‌شود

روز را
و شب را
با احترام می‌پذیرند
آستین زندگی را می‌گیرند
و به آن می‌آویزند
سپس کسی می‌آید
که خورشید را احضار می‌کند

نامهرسان روزهای مزرعه‌ای را به مزرعه دیگر گره می‌زند
و زن مزرعه‌دار
برای اینکه او را متوقف کند
دو شاخه درخت را بر روی جاده
چلیپا می‌کند
بیائید
من احضار خواهم کرد.

در «پن دوتارن» سکوت در ساعت دیواری است ،
در گنجه است .
درخت بلوط پیوسته سیاه است

وقتیکه ساعت دیواری
بر روی قالب متوقف شود
طاووس و همی
چتر خواهد زد

از هم اکنون ساعت را
در يك گل شمعدانی می‌بینید
در مرز سپیده

بر کتایی با عنوان «نام مخفی - دره شاهان» که چندی پیش از «ژان مالریو» در فرانسه منتشر شد «ژرژمون» منتقد و زبان‌شناس مشهور بر مقدمه‌ای نوشت که برای آشنائی با شعر مالریو بهتر است قسمتهائی از آنرا در اینجا نقل کنیم .

«شکی نیست که ژان مالریو» یکی از مشخص‌ترین چهره‌های شعر جوان معاصر است. در این نیز شکی نیست که شعر او پیوسته در پرده‌ای از ابهام مخفی است.

«اما باید گفت که شعر مالریو عین کمال شمرده می‌شود و از بلوغی شاعرانه حکایت می‌کند و نیز درست است که این شعر آکنده از تصویرهای ذهنی است، اما بجای اینکه نوعی الهام شمرده شود پیوسته نوعی رسیدن و بادبان گسترده در آن است و درست است که شعر مالریو بتمام معنی سطحی از کلمات است که می‌توان آنها را تجزیه و تحلیل کرد و روشن ساخت ، اما خطر غرق شدن در امواج این شط کلمات که اغلب شاعران غنائی را تهدید می‌کند بهیچوجه متوجه مالریو نیست.

«محسوس‌ترین نکته‌ای که در شعر مالریو می‌توان دید نوعی شباهت به «سن ژون پرس» است. اما این شباهت کاملاً صوری است و زائیده نوعی توجه به قوالب قدیم و نیز وجود نوعی حکمت در شعر نو است. «مالریو در آغاز از میان شعر «آلکساندرن» سفید و اشعار کوتاه تقریباً اندرزوار نظیر اشعار «گیلویک» Gui Lvic یا تورتل سرگردان بود. این قبیل اشعار در قطعات «دره شاهان» فراوان دیده می‌شود . بعد قالب مصراع‌های بلند او را بسوی خود کشید و شاید قالب «سن ژون پرس» بود که از سال ۱۹۳۵ او را بسوی خود کشید. اما او برخلاف شاعرانی که شیفته «سن ژون پرس» می‌شوند و خود را آئینه او می‌بینند ، «مالریو ، فقط يك مرحله گذرای علاقه به این شاعر را داشت که آنرا پشت سر گذاشت. و در واقع از آن مراحل تأثیر پذیری کوتاه بود که حتی برای بالاترین استعدادهایی ضروری است.

«مالریو» فقط مانند «مالریو» شعر می‌گوید. از اینرو سخن گفتن از تأثیر «سن ژون پرس» ، «گیلویک» یا «تورتل» در او کمی سنگین است ...

تصویرهای ذهنی تازه و فراوان مالریو مخصوص خود او است. تصویرهایی که بسیاری از شاعران می‌توانند بر آنها رشک ببرند. این تصویرها در عین حال بسیار ساده است . از نوعی است که شاید خیلی‌ها نخواهند آن را بکار ببرند ولی امتیاز مالریو در پیدا کردن همین

تصویرهای ساده و تازه است :

علفهای درهم ریخته است و از پهلوهایی تو بامن سخن می گویند شانه‌ها
در میان یالها مانده است.

یا : یل ماهی که در میان ملاقه‌های آب می دود

یا : زیپ مانند سوسماری برشانه

و یا : باد دیوارها را عقب می زند .

اما شعر مالریو به همین تصویرها خاتمه نمی یابد . شعر مالریو را
با آنچه در آن مطرح است باید شناخت.

عشق، مرگ، شادی و مخصوصاً شادی که بازمان دگر است و این
زمان زمان وحشتناکی است . از اینرو می گوید :

«در آن حال که می گوئیم خوشبختیم ، می گرییم. در کتاب «نام
مخفی» او نوعی سرود سرودها بچشم می خورد و در عین حال همراه با سرود
موجودات روی زمین چیزی نورانی ، بی آنکه بازگشتی به تورات در آن
باشد، نوعی ستایش طولانی موجودات و اشیاء که در عین حال نغمه شادی
است و «مالریو» الهام این شادی را نیز از آن موجودات و اشیاء می گیرد.
و نیز در شعر او طبیعت پیوسته حاضر است. درختها، جنگل‌ها،
چمن‌زارها و گیاهها و برگ که یکی از تصویرهای برگزیده او است واز
این عوامل منظره‌ای نمی سازد، بلکه دنیایی گیاهی می آفریند ، فرش سبز
می گسترد که همه نقشهای شعر او را می توان بر آن یافت و نیز آب و
رودخانه و بخصوص باران ... بارانهای بالدار که برای خود قصرها می-
سازند، بارانهایی که بر جاده‌ای ناشناس در برابر چراغهای اتومبیل‌ها برهنه
می رقصند .

می توان گفت که این تعبیرها در شاعران دیگر نیز هست ، یا
شاعران دیگر نیز تصویرهای ذهنی از این نوع یا انواع نزدیک به آن
دارند اما آنچه در شعر مالریو جلب نظر می کند و حتی شعر او را از شعر
سن ژون پرس متمایز می سازد روانی خاص کلمات است .

این جریان کلمات، نه چون آبشاری که از بلندی سراریر شود،
بلکه همچون نهری سیمین و درخشان که از تپه‌ای جریان یابد زیبایی و
نرمش مداوم دارد و مالریو گوئی پیوسته با بلوری بروی شیشه‌ای نقش
می آفریند. و خواننده شعرش، خود را غرق در زمزمه مداومی می یابد که
کار آن حتی آفریدن آهنگ هست، زیرا مالریو هرگز بسراغ موسیقی
کلام نمی رود، بلکه حاصل این زمزمه این است که تماس دائم و طولانی بین
آنکه سخن می گوید و آنکه گوش می کند یا بهتر بگوئیم بین شاعر و

خواننده شعر او برقرار می‌شود و شاید بسبب همین رابطه‌اش که مالریو در کتاب «اشاره‌ای در تابستان» جنبه غنائی کار خود را تقریباً انکار می‌کند و می‌گوید :

من در زیر ظواهر غنائی ، صادق و جدی هستم.

مالریو حق دارد. او آواز نمی‌خواند، بلکه حرف می‌زند. موجوداتی را که دوست می‌دارد با تماس جان‌بخش و مداوم حرفهای دوستانه‌اش احاطه می‌کند. و به همین سبب است که مالریو از آن شاعرانی هست که انسان بتواند اثر را فقط مرور کند و حتی یکبار بخواند، بلکه برای استفاده از اثر او باید کنایش را مدتها همراه داشت و باشعر او مدتها زندگی کرد، تا آنجا که این شعر به خودی خود اندیشه خواننده را همراهی کند و باافکار او درآمیزد.

چند شعر از ژان مالریو

۱

اکنون دست من می‌لرزد. برچه گوشتی، برچه حریری می‌نویسم. برچه دیواری به چه مهی.

سپیده دم است، شمع می‌لرزد، سایه‌ها و خفاشان از سقف آویزانند. خورشیدهای گذشته به تعقیب من برخاسته‌اند و دنبال می‌کنند. سگی در دهلیزهای خون زوزه می‌کشد.

من سرزنش‌تان نمی‌کنم، ای ساعات کام نیافته، ای ساعات شادی زود بسرآمده که بازهم زندگی می‌خواهید
اینک روح آتش را بیاشامید
آتش را باهمان شعله‌ها رام کنید
دست من می‌لرزد. اما انسان را پیوسته زندگیش نجات می‌دهد.

۲

خادمه دستی بر آستین‌مان زد و در گوش ما سخن گفت:
میز را در میان سرودها گذاشته‌ایم
آسمان بردرگاه به انتظار ما بود

و این اشارتی است در تابستان
 در راه . خنده‌ها هنوز ما را مشایعت می‌کرد
 اما دیگر رابطه‌ای با ما نداشت
 درختها از جنگل‌ها بدر آمدند و چمن‌ها و تپه‌ها بدنبالشان
 یکی تا بروی زمین خم شد و سلام داد . غبار پیش پاها مان می‌لولید
 آه، مرا بگیر
 چه کسی این صدای تلخ را نمی‌شناسد
 در این ساعت گل‌های سرخ بسته‌اند.
 روز را دیدم که در قطاری از نور بسوی من می‌آمد
 این ضربه آهن‌گین را بشنو علفهای نیرزه‌ها می‌لرزند
 روز را سلاح‌ها است اسبی از تیه یك یال می‌گذرد خروسی شعله
 می‌کشد

همه چیز بازیافته است
 خون در مدار تاریکش همان راه را دنبال می‌کند
 و جرئت است که فرمان می‌راند
 این دل بکجا می‌رود به مرگ
 این عطر بکجا می‌رود به گندیدن
 و زیبایی علفهای بیش نیست و تو آنرا می‌بوسی و خود را در این
 عیش به کمال میرسانی زیرا میدانی که آن برکه‌ای نیست بلکه کف است
 حاشیه‌ای از آب است در کنار دریا و تن عظیم اشیائی است که باید زاده شوند.
 حوادثی طولانی در آینده می‌گذرد و توتنها طنین آنها را می-
 شنوی ضربه‌های مسلح خورشیدهای آینده در میان است زیرا خورشیدها
 از مدتها پیش براه افتاده‌اند می‌آیند و می‌روند و در مدار روزهای تو آتش
 می‌گیرند و چون ساعتش فرارسد یکی از آنها می‌افتد و خاکستر می‌شود .
 اما من بسوی توده زمانها می‌نگرم می‌بینم و می‌شنوم و میدانم که
 رازی در میان نیست .

می‌شنوم
 دانش را می‌دانم و امید را می‌شنوم .

مطلبی که در پی می‌آید قسمتی از
نامه معروف کافکا به پدرش میباشد که
در گشایش گره‌های آثار او نقشی مهم
ایفاء کرده و هرگاه منقذی خواسته ،
کافکا را ببیند به این نامه نیز به جر آثار
او مراجعه کرده است.

کافکا

منوچهر فکری ارشاد

نامه کافکا به پدرش

پدر عزیز

اخیراً یکبار از من پرسیدی چرا ادعا میکنم از تو میترسم. مانند
اغلب اوقات نتوانستم بتو پاسخی بدهم، تا اندازه‌ای بخاطر ترسی که از تو دارم
و تا اندازه‌ای نیز بدین دلیل که جهت اثبات این ترس نکات فراوانی وجود دارد
که در صحبت نمی‌توانستم تمامی آن را بیان کنم. و اگر اینجا سعی می‌کنم
کتاباً بتو پاسخ گویم باز بدورتی بسیار ناقص قادر به بیان مطالب خواهم
بود، چون به هنگام نوشتن نیز ترس از تو و اثرات ناشی از آن مرا از
نوشتن باز میدارد و گذشته از آن حجم مطلب بیش از توانائی حافظه و
شعور من است.

این موضوع همیشه برای تو بسیار ساده بوده است، دست کم تا
آن اندازه که در حضور من و بدون ملاحظه در حضور بسیاری کسان
دیگر از آن صحبت کرده‌ای. بنظر تو تقریباً چنین می‌نمود : سراسر
زندگیات را سخت کار کرده‌ای ، همه چیز را برای فرزندان بویژه من
فدا کرده‌ای، در نتیجه من «ولنگ و باز» زندگی کرده‌ام، آزادی کامل
داشته‌ام تا در هر رشته‌ای که می‌خواستم تحصیل کنم، هیچ دلیلی برای
ناراحتی از نظر غذا و خوراک و باین ترتیب اصولاً هیچگونه ناراحتی
نداشته‌ام. در مقابل ، تو انتظار حق شناسی نداشته‌ای ، خودت میدانی

«حق شناسی فرزندان» ولی دست کم منتظر نوعی همراهی و یا نشانه‌ای از تفاهم بوده‌ای. من همواره از تو گریخته‌ام و به‌اطاقم، کتابهایم، دوستان دیوانه‌ام و افکار مالیخولیائی‌ام پناه برده‌ام. هیچگاه بدون پرده با تو صحبت نکرده‌ام، در تمپل^۱ سراغت را نگرفتم، در فرانتس‌باد^۲ هیچگاه بملاقات نیامدم و ضمناً هیچگونه احساس خانوادگی نداشته‌ام. در مقابل تجارتخانه و دیگر کارهایت بی‌اعتنا بوده‌ام، کارخانه‌را روی دستت گذاردم و سپس ترک کردم، اوتلا^۳ را در افکار خودسرانه‌اش کمک نموده‌ام و درحالی‌که برای تو کوچکترین قدمی برنمی‌دارم (حتی يك کارت‌تأثیر هم برای نمی‌آورم) برای دوستانم همه کار می‌کنم. از مجموع قضاوت درباره من چنین برمی‌آید که هرچند تو به‌بی‌ادبی یا بدجنسی‌ام ایرادی نمی‌گیری (شاید باستان‌شناسی آخرین قصد ازدواجم) ولی مرا به‌سردی، بیگانگی و حق‌ناشناسی متهم می‌کنی. بعلاوه چنین وانمود می‌کنی که من مقصر بوده‌ام، انگار که می‌توانسته‌ام بایک حرکت فرمان همه چیز را تغییر دهم، در حالیکه تو کمترین تقصیری نداری جز آنکه بیش از اندازه نسبت بمن مهربان بوده‌ای.

این قضاوت معمول ترا فقط تا آن حد قبول دارم که من نیز معتقدم تو هیچگونه تقصیری در بیگانگی شدن ما بایکدیگر نداری. ولی بهمان میزان نیز من بی‌تقصیرم. اگر میتوانستم ترا بقبول این نکته متقاعد کنم آنوقت — البته امکان آغاز يك زندگی تازه وجود ندارد، برای اینکار هردو خیلی پیر هستیم — میتوانست دست کم نوعی آرامش پدید آید، البته ایرادات مداوم تو از بین نمی‌رفت ولی در آن تخفیفی داده میشد.

اتفاقاً از آنچه اکنون میخواهم بگویم آگاهی تاریکی داری. مثلاً چندی پیش گفתי «همیشه بتو علاقمند بوده‌ام، هرچند ظاهراً باتو آنچنانکه دیگر پدران هستند رفتار نکرده‌ام، فقط بدین خاطر که نمی‌توانم مانند دیگران نقش بازی کنم». یدر، من اصولاً هیچگاه در محبت تردید نکرده‌ام ولی این گفته‌ات را قبول ندارم، درست است تو نمی‌توانی نقش بازی کنی ولی اگر باتکیه باین دلیل بخواهی ادعا کنی دیگر پدران نقش بازی می‌کنند باید بگویم که این امر یا ادعای حق مطلق نمودن است که بحث درباره آن بی‌نتیجه خواهد بود و یا — بعقیده من واقعیت چنین است — بیان پوشیده‌ایست از اینکه بین ما اختلافی وجود دارد، اختلافی که تو بدون تقصیر در پدید آمدن آن کمک کرده‌ای. اگر واقعاً چنین بیندیشی

آنوقت بایکدیگر اختلاف عقیده‌ای نخواهیم داشت.
 البته نمی‌گویم فقط، در اثر تأثیرات تو به آنچه که اکنون هستم
 مبدل شده‌ام. این حرف مبالغه‌آمیز خواهد بود (ومن حتی باین مبالغه
 تمایل دارم). احتمال زیادی دارد که من حتی اگر کاملاً رها از تأثیرات
 تو رشد کرده بودم باز انسانی آنچنان که تو مایل بودی نمیشدم. احتمالاً
 انسانی میشدم ضعیف‌تر، ترسو‌تر، محتاط‌تر و بی‌آرام‌تر، نه روبرت کافکا^۱
 و نه کارل هرمان^۲، ولی بدون تردید انسانی دیگر جز آنچه واقعاً هستم
 و می‌توانستم بخوبی همدیگر را تحمل کنیم. خوشبخت می‌بودیم اگر تو
 بجای دوست، رئیس، عمو، پدر بزرگ و حتی (اگر هم بامقداری احتیاط)
 پدر زنم بودی. ولی بعنوان پدر برایم بسیار قدرتمند بودی، مخصوصاً آنکه
 برادرانم در کوچکی چشم از دنیا بستند و خواهرانم خیلی دیر بدنیا آمدند.
 بدین ترتیب من می‌بایستی اولین ضربه را تنها تحمل کنم، برای چنین
 کاری بسیار ضعیف بودم.

ما دونفر را باهم مقایسه کن: من، برای آنکه خلاصه کرده باشم،
 یک لووی^۳ با بنیاد کافکائی خاصی که بوسیله اراده قوی کافکائی بزندگی،
 تجارت و پیروزی تحریک نمیشود، بلکه در اثر محرکی لووی مرموزتر
 و خجالتی‌تر در جهت کاملاً مخالف عمل میکند و اغلب نیز درمیماند. تو در
 مقابل کافکائی اصیل از نظر قدرت، سلامتی، اشتها، قدرت صدا و بیان، از
 خود راضی با احساس برتر بودن از دیگران، مقاومت، حضور ذهن،
 شناخت انسانها و نوعی سخاوتمندی خاص، البته بانضمام کلیه نقائص و
 نقطه ضعف‌های این خصائص که برخی اوقات غضب و طبع سرکش‌ات ترا
 بدامن آنها میکشانید. تا آنجائی که می‌توانم ترا با عمو فیلیپ^۴، لودویک^۵
 و هاینریش^۶ مقایسه کنم در جهان‌بینی کلی‌ات شاید یک کافکای کامل
 نباشی. عجیب است، این جریان نیز برایم کاملاً روشن نیست. تمامی آنها
 خوشحالت‌تر، سرحال‌تر، بی‌قیدتر، بی‌خیال‌تر و کمتر سخت‌گیرتر از تو
 بودند. (ضمناً من نیز در این مورد چیزهای بسیاری از تو به‌ارث برده‌ام
 و از این ارثیه بخوبی نگهداری کرده‌ام، البته بدون آنکه مانند تو در
 وجودم نیروی مقابله با آنرا داشته باشم). از طرف دیگر تو نیز قطعاً
 مراحل مختلفی را طی کرده‌ای، شاید پیش از آنکه از فرزندان بخصوص

Karl Hermann - ۲

Robelt Kafka - ۱

Philipp - ۴ عموی کافکا

Lowy فامیل مادر کافکا

Heinrich - ۶ عموی کافکا

Ludwiz - ۵ عموی کافکا

Velli - ۷ خواهر کافکا

من، سرخورده باشی و در منزل ناراحتت کرده باشند سر حال تر بوده‌ای (اگر غریبه‌ای بمنزلمان می‌آمد اخلاقت عوض میشد) و شاید اکنون نیز دوباره سر حال تر شده باشی چون مقداری از آن گرمائی را که فرزندان، احتمالاً باستثنای والی^۴، نتوانستند بتو بدهند، نوه‌ها و دامادت بتو می‌بخشند. بهر تقدیر باندازه‌ای بایکدیگر متفاوت بودیم و در این تناقص بقدری برای یکدیگر خطرناک که اگر کسی میخواست پیش‌بینی کند، من، کودکی که بآهستگی رشد میکند، و تو، مرد رشد یافته، در آینده بایکدیگر چگونه روابطی خواهیم داشت، می‌توانست تصور کند که تو بسادگی مرا در زیر پای خود خرد خواهی کرد، بطوریکه ذره‌ای از من باقی نماند. ولی چنین اتفاق نشد، نمی‌توان در مورد موجود زنده پیش‌بینی نمود، ولی اتفاق ناراحت کننده‌تری روی داد. در حالیکه همواره از تو خواهشدارم فراموش نکنی که من هرگز در این مورد کوچکترین تقصیری را متوجه تو نمی‌دانم. تو همانگونه که میبایست بر روی من تأثیر گذاردی، فقط باید باین نکته که شکست مرا در مقابل این تأثیر بحساب بدجنسی خاص من بگذاری پایان دهی.

من بچه ترسوئی بودم، باین وجود مانند دیگر بچه‌ها لجبر و کله شق هم بودم، بدون تردید مادر نیز مرا بدعادت میکرد، ولی فکر نمی‌کنم اداره من کار دشواری بود. نمی‌توانم باور کنم که کلمه‌ای دوستانه، ملاطفتی آرام، یک نگاه خوش نمی‌توانسته مرا وادار بانجام کاری کند که از من میخواستند. تو دراصل انسان رؤوف و خوبی هستی (آنچه اکنون می‌خواهم بگویم بهیچ‌روی باین گفته تناقضی ندارد، من فقط از تظاهر تو بدانصورت که بر روی بچه تأثیر گذاردی صحبت می‌کنم) ولی هر بچه‌ای آن اندازه قدرت مقاومت و شهادت ندارد که مدتها جستجو کند تا به نهاد نیکی پی‌برد. تو بایک بچه فقط آنچنانکه خلق شده‌ای می‌توانی رفتار کنی، با قدرت، سروصدا و غضب و بعلاوه در مورد من این طرز رفتار از آنرو مناسب بنظر میرسید که میخواستی از من جوانی قوی و با شهادت بسازی.

بدیهی است نمی‌توانم بدون واسطه روش تربیتی ترا در سالهای اولیه زندگانیم تشریح کنم، ولی باتوجه به سالهای بعد و رطرز رفتار با فلیکس^۱ می‌توانم آنرا مجسم نمایم. در اینجا باید باین نکته کاملاً توجه داشت که تو در آن زمان جوانتر و از اینرو تازه نفس‌تر، وحشی‌تر، بدوی‌تر

و فارغ‌تر از امروز بودی و بعلاوه خود را کاملاً وقف کارت کرده بودی. بندرت در روز می‌توانستی خودت را بمن نشان بدهی و از این‌رو تأثیری بسیار عمیق در من می‌گذاردی که هیچگاه به‌خو گرفتن مبدل نشد.

یکی از اتفاقاتی را که در سالهای اول زندگی‌م روی داده بخوبی بخاطر می‌آورم. شاید تو هم بخاطر داشته باشی. یک‌بار نیمه‌های شب مدام بهانه آب گرفتم، قطعاً نه بعلت تشنگی بلکه احتمالاً تا اندازه‌ای بخاطر اذیت‌کردن و تا اندازه‌ای نیز بخاطر سرگرم شدن. پس از آنکه تهدیدهای شدید اثری نبخشید مرا از رختخواب بیرون کشیدی و به‌ایوان بردی و بایک‌تا پیراهن در پشت در بسته اطاق مدتی تنها می‌گذاردی، نمی‌خواهم بگویم که اینکار تو درست نبود، شاید در آن موقع بهیچ طریق دیگری نمی‌شد آرامش شب را حفظ کرد، ولی با ذکر این واقع‌م می‌خواهم روش تربیتی تو و تأثیر آن را بر روی خودم تشریح کنم. آنشب پس از این جریان سربراه شدم ولی لطمه‌ای درونی بمن وارد گردید. هیچگاه نتوانستم رابطه‌ی درستی بین آب خواستن بی‌معنی‌ام که برای من امری بدیهی بود و بیرون رانده شدن از اطاق پیدا نمایم. سالها پس از این ماجرا نیز این تصور که در وهله آخر مرد تنومند، پدرم، میتواند بدون هیچگونه دلیلی آمده و مرا که برایش ارزشی نداشتم از رختخواب بیرون کشیده و به ایوان ببرد آزارم میداد.

این اتفاق در آن زمان فقط سرآغاز کوچکی بود ولی این احساس بی‌ارزش کردن که اغلب بر من سلطه پیدا میکند (و البته از نقطه نظر دیگر احساس اسیل و پرثمر بود). بمیزان وسیعی از تأثیرات تو سرچشمه می‌گیرد. من باندکی تشویق، کمی مهربانی و باز گذاردن را هم احتیاج داشتم ولی تو در عوض، البته بآنیت خوبی مرا بگام نهادن در راه دیگری مجبور کردی. اما من برای آن کارها ساخته نشده بودم. مثلاً هرگاه خوب سلام نظامی میدادم و یا رژه میرفتم مرا تشویق میکردی ولی من نمی‌خواستم در آینده سرباز شوم. اگر می‌توانستم زیاد غذا بخورم، یا حتی آبجو نیز بنوشم، یا می‌توانستم آوازهائی را که مفهوم آنها را نمی‌دانستم بخوانم و یا تکیه کلام‌های مخصوص ترا تقلید کنم تشویق می‌نمودی. ولی هیچ‌یک از این کارها به آینده من مربوط نمیشد. و امروزه نیز هنوز فقط در مواردی که احساسات برانگیخته شود و پای غرورت در میان باشد مرا واقعاً بکاری تشویق می‌کنی. مثلاً هنگامیکه به غرورت لطمه وارد میشود (مانند قصه ازدواج) و یا هنگامیکه غرور من می‌شکند (مانند وقتی که

په‌پا^۱ بمن توهین میکند) مرا تشویق می‌نمائی، ارزشم را یادآور میشوی. ازدواج‌هایی را که شایسته آن هستم متذکر می‌گرددی و په‌پا را کاملاً محکوم می‌نمائی. ولی گذشته از آنکه تشویق کردن من در این سن و سال بی‌ثمر است، باین‌همه اگر این تشویق در درجه اول مرا در نظر بگیرد چگونه می‌تواند کم‌کم نماید.

آن زمان در هر موردی به تشویق نیاز داشتم. من در برابر هیکل و هیبت تو خرد شده بودم. مثلاً بخاطر می‌آورم چگونه اغلب در کابین حمام بایکدیگر لخت میشدیم. من، لاغر، ضعیف و نحیف و تو، قوی، بزرگ و ورزیده، همانجا در کابین خود را زبون حس می‌کردم، نه تنها در مقابل تو بلکه در برابر تمامی جهان، چون تو برای من معیار همه چیز بودی. و هنگامیکه برابر دیدگان مردم در حالیکه دست مرا بسا هیکل استخوانی نحیف، نامطمئن و پابرهنه گرفته بودی از کابین بیرون می‌آمدیم، ترسیده از آب و عاجز از تقلید حرکات شنای تو که بانیتی صادقانه ولی در واقع بخاطر سرشکستگی من مرتباً نشانم میدادی، سخت مأیوس میشدم و تمامی تجربیات بدمن در هرزمینه‌ای در اینگونه لحظات کاملاً باهم شباهت داشته‌اند. برخی اوقات که تو اول لخت میشدی و من تنها در کابین می‌ماندم و می‌توانستم خجالت ظاهر شدن درانظار را بتأخیر بیاندازم تا آنکه بالاخره باز گردی و مرا از کابین بیرون بکشی، راحت‌تر بودم. از اینکه متوجه این نقطه ضعف من نمیشدی از تو ممنون بودم، ضمناً به‌هیکل پدرم نیز مغرور بودم. بعلاوه امروز نیز این اختلاف بین ما وجود دارد.

از نظر روانی نیز همین گونه بر من توفیق داشتی. تو تنها باتکای قدرت خویشتن ترقی کرده بودی و بهمین جهت نیز اعتماد بی‌حدی به عقاید خود داشتی. این امر در جوانی بیش از زمان کودکی برایم چشمگیر بود. از صندلی راحت‌ات به جهان حکومت می‌کردی. تنها نظر تو درست بود و هر عقیده دیگری جز آن مالیخولیائی، دیوانه و غیرعادی مینمود. بعلاوه دارای چنان اعتماد به‌نفسی بودی که دیگر احتیاجی به اصرار ورزیدن نداشتی و هیچگاه از حق داشتن دست‌بردار نبودی. برخی مواقع پیش می‌آمد که تو درباره موضوع خاصی هیچگونه نظریه‌ای نداشتی و از آنرو تمام نظریات دیگری که در آن زمینه میتوانست وجود داشته باشد بایستی بلااستثناء نادرست می‌بود. مثلاً می‌توانستی بدون استثناء و در هر موردی به چک‌ها و سپس به آلمانیها و بعد به یهودیان دشنام دهی تا آنکه بالاخره جز

خودت کسی باقی نمی ماند. تو برای من دارای آن خصوصیت مرموز تمام دیکتاتورها بودی که حق ایشان بر پایه فکر کردن استوار نیست بلکه به شخص ایشان متکی می باشد. دست کم بنظر من چنین می نمود.

در برابر من عملاً اغلب اوقات حق باتو بوده است، این امر ضمن گفتگو کاملاً بدیهی مینمود، زیرا بندرت بایکدیگر هم صحبت میشدیم، ولی در واقع نیز چنین بود. معهداً این نکته نیز چندان نامفهوم نبود: تمامی تفکراتم تحت فشار سنگین تو قرار داشت، خاصه آن تفکراتی که با طرز فکر تو هماهنگی نداشت. تمامی این تفکراتی که ظاهراً مستقل از تو بودند از آغاز تحت فشار قضاوت مردود کننده قرار داشتند. تقریباً محال بود بتوان تاهنگام عمل کردن فکری این وضع را تحمل نمود. در اینجا از تفکرات مهم خاصی صحبت نمی کنم بلکه منظورم کارهای کوچک زمان کودکی است. کافی بود انسان از موضوعی خوشحال میشد، ارضاء میگردید، بخانه می آمد و آنرا بازگو می نمود تا در پاسخ آهی استهزاء آمیز، سرتکان دادن و ضرب گرفتن با انگشت روی میز دریافت دارد: «از این بهترش را هم دیدهام» یا «غم و غصه ها تو برای من میاری» یا «سرم خیلی شلوغه» یا «یه مشت مزخرفات» یا «اینم یه چیزیه دیگه!». بدیهی است انسان نمی توانست از تو در حالیکه دلواپسی داشتی و ناراحت بودی انتظار داشته باشد بهر چیز کوچک کودکانه علاقه نشان دهی. اصلاً این موضوع مطرح نبود. موضوع از این قرار بود که تو بایست در اثر وجود متناقضات برای این بچه همواره و اصولاً سرخوردگیهای پدید می آوردی، بعلاوه این تناقض در اثر تجمع دائماً قویتر میشد بطوریکه حتی هنگامیکه بامن هم عقیده بودی باز مخالفت عادتاً ظهور می نمود، و اینکه بالاخره این سر خوردگی ها برای بچه سرخوردگیهای معمولی نبودند بلکه از آنجائیکه شخص پراهمیت تو مربوط میشد، عمیقاً در او نفوذ میکرد.

این موضوع هم شامل تفکرات و هم شامل انسانها میشد. کافی بود انسانی کمی توجه مرا بخود جلب نماید - که باتوجه به طبیعت من کمتر چنین میشد - تا تو بدون توجه باحساسات من و بدون آنکه احترامی برای قضاوت من قائل شوی باو توهین کرده، نسبت بد داده و بی احترامی کنی. انسانهای ساده بی گناهی مانند هنرپیشه یهودی لوی^۱ باید کفاره می پرداختند. بدون آنکه او را شناسی بشکلی ناهنجار که اکنون فراموش شده او را باحشرات مقایسه میکردی و اغلب برای مردمی که نزد من عزیز

۱ - Jizchak Lovvy هنرپیشه یهودی و دوست کافکا

بودند اصطلاحاتی مانند سگ‌ها و شیش‌ها حاضر و آماده داشتی. در اینجا مورد آن هنرپیشه را بخوبی بخاطر دارم چون گفته‌های ترا درباره‌ او آن زمان با این تذکر یادداشت کردم: « پدرم درباره‌ دوستم (دوستی که اصلاً نمی‌شناسد) فقط بدین خاطر که دوست من است چنین می‌گوید. اگر در زمینه‌ کمبود عاطفه کودکانه و قدردانی‌ام ایرادی بگیرد همیشه می‌توانم این گفته‌اش را باو یادآور شوم». همواره فقدان کامل احساسی از جانب تو جهت فهم این نکته که حرف‌ها و قضاوت‌هایت چه اندازه می‌توانست در من ناراحتی و خجلت ببار آورد برایم غیر قابل درک بود، چنین می‌نمود که تو هیچگونه اطلاعی از قدرت خویشتن نداشتی. بدون شك من نیز اغلب ترا با حرف‌هایم ناراحت کرده‌ام همیشه میدانستم که این حرف‌ها مزاحی بیش نیست ولی نمی‌توانستم خودم را کنترل کرده و جلوی حرف‌هایم را بگیرم، من حتی همانوقت که این حرف‌ها را می‌زدم پشیمان میشدم. ولی تو با حرف‌هایت بیرحمانه حمله میکردی، اذیت شدن دیگران برایت مهم نبود نه درحین حرف‌هایت و نه پس از آن، انسان در مقابل تو کاملاً بی‌دفاع بود.

روش تربیتی تو چنین بود. تصور می‌کنم که تو دارای استعداد تربیت نمودن هستی. بدون تردید در تربیت انسانی از نوع خودت می‌توانستی مفید واقع شوی، چنین آدمی قطعاً عقلانی بودن آنچه را که باو میگفتی درک مینمود و بهیچ چیز دیگری توجه نمیداشت و براحتی از دستورات پیروی میکرد. برای من بعنوان يك بچه تمامی دستورات تو مانند فرامین آسمانی بود، هیچگاه فراموششان نمیکردم و برایم مهمترین معیار برای قضاوت درباره‌ جهان بشمار می‌آمد، بویژه جهت قضاوت در مورد خودت و اینجا بود که کاملاً در می‌ماندی. از آنجائیکه در زمان کودکیم اکثراً هنگام غذا باتو هم‌نشین میشدم، آموزش تو بمیزان فراوانی آموختن طرز رفتار صحیح بهنگام غذا خوردن را دربر میگرفت. آنچه بسر سفره می‌آمد باید خورده میشد. در مورد بدی یا خوبی غذا نباید حرفی زده میشد - ولی تو اغلب غذا را ناگوار می‌افتی و آنرا «نشخوار» می‌نامیدی. و می‌گفتی که «حیوان (آشپز) غذا را خراب کرده است. چون تو تناسب باشتهای زیادت و علاقه‌ مخصوص همه چیز را به‌تندی، داغ داغ و با لقمه‌های بزرگ خورده‌ای می‌بایست کودک نیز عجله کند، سکوت خفه‌میز غذا باتذکرات تو شکسته میشد: «اول غذا تو بخور. بعد حرف بزنی» یا «تندتر، تندتر، تندتر» یا «می‌بینی، من غذامو تموم کردم». کسی اجازه نداشت استخوانها را نیش بکشد، ولی تو چرا، کسی اجازه نداشت سرکه

را هرت بکشد، ولی تو چرا. آنچه مهم بود اینکه انسان میتواند نان را صاف ببرد، ولی اینکه تو نان را با چاقوئی که سوس از آن چکه میکرد می‌بریدی اهمیت نداشت. انسان باید مواظب می‌بود تا خرده غذا روی زمین نریزد، در حالیکه آخر سرزیرپای خودت بیش از هر جای دیگر خرده‌های غذا ریخته بود. سرفره باید فقط غذا خورد، ولی تو ناخن‌هایت را می‌گرفتی و تمیز میکردی، مداد تیز می‌نمودی و باخلال دندان گوشه‌ایت را تمیز میکردی. پدر، خواهشدارم برایت سوءتفاهم نشود، اینها همه بخودی خود چیزهای كوچك كاملا بی‌معنائی بود ولی هنگامیکه تو، انسانی که برای من دارای چنان اهمیتی بود خود بفراמיانی که میداد عمل نمی‌کرد، خرد کننده میگردید...

یا باله‌های دیاکیلف به طور کلی در زندگی آنها چیزهایی انتزاعی بوده است.

با این همه ... پروست در مقدمه «لذتها و روزها» به ما می‌گوید :

«بعدها غالباً بیمار بودم . دریافتم که نوح به آن خوبی که دنیا را از کشتی می‌دید، هیچگاه نتوانست آنرا ببیند، هرچند که او در کشتی مقید بود وزمین تاریک شد.»

وهمین اندیشه در لحظه‌ای که «زمان بازیافته» می‌خواهد کتابش را ببندد از سرگرفته می‌شود :

«... کتاب‌های واقعی باید نه کودکان روشنی بسیار و گفت و گوها بل که فرزندان تاریکی و سکوت باشند.»

کتاب‌های واقعی مانند حرف‌های واقعی، تقدیری مستقل مخصوص به خود اما تعیین نشده ، بر اثر اراده نویسنده دارند ؛ تقدیری ساخته از تصادف و روشنی‌بینی . این تقدیر خواسته است که کتاب «ایام از دست رفته» سه سال پیش به دست محکومی سیاسی بیفتد که اگر جرمش در نظر گرفته شود، طول مدت زندانش خنده‌آور به نظر می‌رسد. این بار، برای او ، کشتی نوح، زندان بود. مردی چهل ساله، در میان دوستان جوانم بهترین آنها، پاولوس زاناس. او را پیش از وضع کنونی به سبب مقاله‌های نادرش می‌شناختیم، اما گمان می‌کنم که لیاقت او طی سال اخیر واقعاً گسترش پذیرفته است. این را با وجود دفترچه‌هایی ثابت می‌کند، «از کنار خانه سوان» به زبان یونانی، درسه جلد، اخیراً در یونان منتشر شده است. و او به کار ادامه می‌دهد. یادداشت‌های او، مقدمه‌ها، تذکرات او نشان می‌دهند که او چه قدر موضوع را در اختیار دارد. یکی از مقدمه‌ها را او چنین پایان می‌دهد :

«... می‌دانم دمی که آدمی (با وجود پنج یا شش رفیقی که به دورش هستند) خود را تنهای تنها بیابد، می‌تواند از «سوان» یاری بجوید ... و «سوان» یاری خواهد کرد تا او ضمن جست‌وجوی فصل‌نو، زمان از دست رفته را بیابد.»